



La représentation de la mort dans les "Cinq Nô modernes" de Yukio Mishima

Regis Fougere

► To cite this version:

Regis Fougere. La représentation de la mort dans les "Cinq Nô modernes" de Yukio Mishima. Littératures. Université de Franche-Comté, 2015. Français. NNT : 2015BESA1003 . tel-01269891

HAL Id: tel-01269891

<https://theses.hal.science/tel-01269891>

Submitted on 5 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGUES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
ARTS DU SPECTACLE

LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS LES *CINQ NÔ*
***MODERNES* DE YUKIO MISHIMA**

Présentée et soutenue publiquement par

Régis FOUGÈRE

Le 16 janvier 2015

Sous la direction de Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Mme Florence FIX, Professeur à l'université de Lorraine, Rapporteur

M. Guy FREIXE, Professeur à l'université de Franche-Comté

Mme France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Franche-Comté

Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur à l'université de Haute-Alsace,
Rapporteur

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGUES, ESPACES, TEMPS,
SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
ARTS DU SPECTACLE

LA REPRÉSENTATION DE LA MORT
DANS LES CINQ NÔ MODERNES DE MISHIMA

Présentée et soutenue publiquement par

Régis FOUGÈRE

Le 16 janvier 2015

Sous la direction de Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Mme Florence FIX, Professeur à l'université de Lorraine, Rapporteur

M. Guy FREIXE, Professeur à l'université de Franche-Comté

Mme France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Franche-Comté

Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur à l'université de Haute-Alsace, Rapporteur

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes remerciements aux membres du jury, notamment Madame Florence Fix et Madame Frédérique Toudoire-Surlapierre pour l'attention apportée à mon travail.

Je tiens aussi à remercier Madame Françoise Quillet qui a été mon premier guide dans ce travail et qui m'a toujours soutenu dans ma nouvelle aventure universitaire.

Je remercie également Monsieur Thierry Martin, Directeur de l'École doctorale LETS, Monsieur Ludovic Jeannin, Responsable administratif, et Madame Christelle Toulot pour leurs conseils et leur bienveillance.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Maryse Bazaud et surtout à Sébastien Jacquot pour son aide précieuse et sa disponibilité dans la réalisation de cet ouvrage.

Je remercie enfin chaleureusement Madame France Marchal-Ninosque qui m'a guidé, a porté un regard critique et fructueux sur ma thèse, m'a soutenu et encouragé dans les moments difficiles.

INTRODUCTION

L'événement le plus marquant de la vie de Yukio Mishima fut certainement sa mort annoncée et médiatisée le 25 novembre 1970. L'écrivain japonais, déjà célèbre, acquiert par ce geste une renommée médiatique en pratiquant la mort rituelle par *seppuku* (fautivement appelée *hara kiri*)¹. En se focalisant sur cet acte extrême, clôture dramatisée de la vie tumultueuse d'un homme qui n'a cessé de côtoyer la mort, nous pourrions en oublier toutes ses tentatives pour exorciser et glorifier ce qui constitue pour lui la beauté même qu'il faut magnifier par un acte absolu. Cette quête esthétique revêt de multiples aspects auxquels le théâtre ne fut pas étranger, permettant à Mishima de mettre en lumière son obsession, ce cheminement vers un idéal de mort où la beauté est sublimée par la souffrance, se figeant dans un geste final esthétisé.

Comme son roman *Confession d'un masque* le suggère, Mishima se nourrit des prestiges de l'illusion. La figure de l'écrivain est insaisissable, arrimée à la dramatisation de l'effet esthétique que sublime la mort. Il la rêve éclatante de douleur et d'absolu. Cette liturgie, renouvelée, réinventée, ressassée, confine chez lui à l'obsession. Depuis son enfance passée auprès d'une grand-mère souffrante, qui l'initie très tôt à la découverte du théâtre japonais, Mishima se met en scène, se travestit, fantasme et imagine une mort douloureuse, esthétisée. La tentation du théâtre et de la dramatisation est partout vive dans son œuvre, notamment dans ses œuvres dramatiques. Le théâtre n'est-il pas le lieu où sont convoqués des morts ou des absents ? Le comédien ne donne-t-il pas vie à un personnage en « l'incarnant » ? Le théâtre nô dont les sources remontent à des chants et des danses sacrées shintoïstes, et qui se teinte de croyances bouddhistes, met en scène esprits, fantômes et spectres. Il s'agit bien d'une épiphanie de l'absence et de l'esthétique en lien avec le sacré.

La lecture du *Pavillon d'or* m'a initié à l'univers d'un écrivain sur lequel j'ai entrepris, il y a une décennie, des recherches et des lectures, découvrant avec le plus vif intérêt, sa réécriture de cinq nôs traditionnels, qui s'intitule *Cinq*

¹ *Seppuku* signifie « incision » tandis que *hara kiri* peut se traduire par « éviscération ». Cette expression paraît plus vulgaire aux yeux des Japonais respectueux des valeurs traditionnelles.

*nô(s) modernes*². Ma passion pour le théâtre, que j'ai la chance de pratiquer, et la séduction que ces textes ont exercée sur moi se sont croisées. C'est avec enthousiasme que mon travail de thèse a alors débuté. Ces *nô*s me permettaient d'approfondir et de cultiver plusieurs interrogations : celle que j'éprouve pour le Japon, sa culture, sa civilisation et celle que je porte aux formes dramatiques. Ma découverte encore assez récente des arts japonais, du kabuki, du *kyogen*, du Butô, du *nô*, entre autres, sont venus confirmer ce choix de corpus. La première lecture des *Cinq nô modernes* m'a conduit tout naturellement à évoquer le sujet avec Françoise Quillet, co-directrice initiale de ma thèse et spécialiste du théâtre asiatique³, puis avec France Marchal-Ninosque dont les réflexions sur le thème du sacrifice ont orienté mes recherches.

Ce théâtre m'est apparu méconnu en France même si la traduction de ces textes par Marguerite Yourcenar⁴ et quelques mises en scène⁵ ont permis de découvrir le talent de dramaturge de Mishima, connu surtout en Occident comme un romancier. L'avant-propos de Marguerite Yourcenar est d'ailleurs très éclairant. L'académicienne en perçoit la richesse et la qualité, sait déceler la coloration ancienne qui en émerge malgré leur modernité. Cette traduction de Marguerite Yourcenar et de son collaborateur, Jun Shiragi (Silla), rend parfaitement compte du travail de l'écrivain, de son écriture soignée, poétique, volontiers archaïque. M'intéressant au travail de l'imaginaire de Mishima sur des motifs et schémas ancestraux qu'il investit et réécrit, et m'intéressant aussi à la dramaturgie propre à ce théâtre, j'ai entrepris l'étude de ce théâtre spécifique en la

² Selon les traductions, le mot suit ou pas la règle du pluriel français. Pour ma part, j'écirai le mot avec un « s » au pluriel selon l'usage récent des dictionnaires.

³ Répondant favorablement à mon choix, elle m'a aussi signalé qu'elle avait assuré la direction d'un mémoire de maîtrise sur ce sujet. C'est en 2004, que sous sa direction, une étudiante, Ludvine Faivre, a rédigé un mémoire de maîtrise intitulé *Étude de la mort dans trois nô modernes de Yukio Mishima* (Université de Besançon). Ce travail partiel et peu approfondi (pourquoi seulement trois *nô*s ?) m'a conforté dans l'idée qu'il fallait aller plus loin et proposer une étude plus aboutie des cinq *nô*s de Mishima.

⁴ Yukio Mishima, *Cinq nô modernes*, traduit du japonais par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984. C'est sur traduction que je m'appuie pour mon travail de recherches. Les références de pages des citations renvoient à cette traduction.

⁵ En 1985, Maurice Béjart a mis en scène et chorégraphié les *Cinq nô modernes* de Mishima à l'Opéra National de Belgique, à Bruxelles, avec le ballet du XX^e siècle. En 1994, au Festival d'Avignon, au Théâtre de l'Etincelle, deux *nô*s, *Sotoba-Komachi* et *Hanjo* de Mishima sont créés par la compagnie *Le Valet de Cœur* de Clermont-Ferrand. Spectacle repris en 1999. En 1998, Ludovic Fouquet de la compagnie Songes Mécaniques met en scène les cinq *nô*s. En 2005, lors du Festival d'Automne, à Paris, Julie Brochen met en scène *Hanjo* de Mishima. En 2010, la compagnie de l'Epopée de Saint-Germain-en-Laye met en scène *Hanjo* de Mishima au Théâtre du Temps à Paris.

chevillant à la fois à la critique thématique (cherchant à faire du thème de l'érotisme et du sacrifice ainsi que du rapport au sacré l'ossature de ma réflexion) et la critique poétique (n'oubliant jamais de relier la forme étudiée à l'histoire du genre). Le corpus néanmoins, à savoir un corpus dramatique et étranger, m'a conduit à proposer des réflexions hors de ce champ d'étude relevant de la littérature française (que Mishima connaît si bien), à savoir du côté de la comparaison entre cette forme dramatique et la *mimesis* occidentale (plus pour en nier d'ailleurs les rapprochements que pour les rechercher), ainsi que du côté des arts du spectacle, tentant de comprendre la dramaturgie de Mishima.

Bien que les œuvres de Mishima ne soient pas toutes traduites en langue française, nous disposons cependant d'un corpus relativement intéressant. La lecture de ces différents ouvrages n'a fait que confirmer mes premières impressions. Ces nôs sont essentiels dans le parcours de l'écrivain. La critique a souvent négligé le dramaturge au profit du romancier, et a mis en avant le Mishima guerrier, provocateur, s'affichant nationaliste, et se donnant la mort par *seppuku*, en oubliant le Mishima poète, féru de littérature classique, admirateur de la poésie de la période Heian, lecteur assidu également des classiques européens tels qu'Euripide ou Racine. En somme ce Mishima qu'a parfaitement compris Marguerite Yourcenar. C'est sur la traduction de l'académicienne que s'est fondée ma perception de ce théâtre, une traduction qui a su prendre le parti d'un Mishima poète. Ne maîtrisant pas les langues orientales et ne proposant pas une étude comparative des traductions de Mishima, j'ai pris le parti d'écarter la traduction des cinq nôs modernes par Georges Bonmarchand⁶, non pas qu'elle manque d'intérêt, mais parce qu'elle fait rarement référence dans les ouvrages et les mises en scène que j'ai pu étudier. Cette traduction ne propose pas le même choix de nôs. Le nô *Kantan* figure en premier et le nô *Yoroboshi* est absent. Cette variante s'explique parce que Georges Bonmarchand s'appuie sur une édition du livre de 1956 alors que Marguerite Yourcenar utilise celle de 1960. Le nô *Kantan* apparaît comme un premier essai d'écriture de Mishima d'un nô contemporain. Mais il s'intègre mal dans le recueil. C'est un nô beaucoup plus long que les autres avec de nombreux personnages. Nous y trouvons encore un chœur et une

⁶ Yukio Mishima, *Cinq nôs modernes*, traduit en français par Georges Bonmarchand, Paris, Gallimard, 1970.

allégorie de la Beauté (personnage masqué) qui rappelle assez nettement la source utilisée. Nous pouvons comprendre que Mishima l'ait placé en premier. Les thèmes de prédilection de l'écrivain sont bien présents mais ce nô s'accommode mal du terme de « contemporain ». Bien au contraire, le nô *Yoroboshi*, absent dans la traduction de Georges Bonmarchand, s'intègre parfaitement à la vision dramaturgique contemporaine de Mishima, plaçant les protagonistes dans un contexte urbain et moderne, avec en toile de fond la Seconde Guerre mondiale et ses terribles conséquences.

Avant d'évoquer plus en détail les thèmes qui structurent ma recherche, je dois souligner l'intérêt que j'ai porté à la réécriture par Mishima des figures des nôs traditionnels dont il entreprend la « modernisation », sans opter pour une rénovation de ces figures. Une des spécificités qui structurent cette étude tient d'ailleurs à la poétique de la réécriture, de la variation, de la possible réinvention dans la reconduction du même. Traditionnellement, les figures anciennes du nô sont assimilées à des *kami* (divinités), célébrées dans les rituels. Noël Peri, sur lequel je m'appuie beaucoup, définissant le nô ancien comme une « œuvre lyrique »⁷, évoque ces anciens rituels dont le nô reprend avant tout les chants et les danses. Puisant son origine dans les cultes shintoïstes, il est aussi imprégné dès son développement par des éléments religieux provenant du bouddhisme. Ce syncrétisme religieux, à savoir l'association, d'un côté, de rituels anciens liés au shintoïsme, et, de l'autre, de citations, de préceptes bouddhiques, caractérise d'ailleurs la culture nippone (on naît, on se marie shintoïste ; on meurt bouddhiste). Avec le bouddhisme, le nô met en scène par exemple le concept de l'impermanence et celui de l'instabilité des choses. Noël Peri insiste sur cet aspect religieux dont il dit qu'il « confine au mystère »⁸. Gaston Renondeau explique que le bouddhisme apporte « dans le théâtre un élément philosophique », une pensée « plus élevée, plus subtile, plus complexe »⁹ : le nô n'est plus seulement un rite ou une cérémonie, il « s'érige ainsi comme un art antérieur à tout art »¹⁰, surtout

⁷ Noël Peri, *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 2004, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ Gaston Renondeau, *Le Bouddhisme dans les Nô*, Tokyo, Maison Franco-japonaise, 1950, p. 3.

¹⁰ Armen Godel, *Joyaux et fleurs du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 13.

grâce à Zeami¹¹ dont les traités et les pièces ont fondé la poétique du genre. Une journée traditionnelle de spectacle nô comporte cinq pièces : on débute par un nô qui célèbre un dieu ou un temple, puis ce sont des nôt de guerriers ou de femmes célèbres et enfin la journée se termine par des nôt du monde présent et des nôt de démons. Comme nous pouvons le constater, c'est dans ces deux dernières catégories que les pièces sont les plus nombreuses, peut-être parce qu'il s'agit de nôt dont la dramaturgie est la plus développée. D'autre part, Zeami considère que les nôt de la quatrième catégorie sont les plus importants car ils mettent en scène les émotions humaines et sont plus représentatifs du *Yûgen* (charme subtil). Noël Peri explique encore que :

Comme la tragédie antique aussi, le nô élargit rapidement son domaine, et après les dieux et les temples, il célébra les héros, mit en action la légende et l'histoire, et assouplissant sa forme, en vint bien vite à dire la simple humanité, ses douleurs et ses peines plus que ses joies¹².

Or il se trouve que les nôt de la quatrième catégorie dominent les nôt modernes de Mishima. Comment pouvons-nous l'expliquer ? Il semble que ce sont des raisons et des goûts identiques à ceux de Zeami qui poussent Mishima à adapter essentiellement des nôt de la quatrième catégorie. Ces nôt qui accordent une place prépondérante au dialogue, à l'expression poétique et lyrique ne peuvent que séduire un écrivain qui, à cette époque, revenant d'un voyage en Grèce où il a redécouvert les classiques grecs, est plongé dans le « fleuve de l'écriture » et le « fleuve du théâtre »¹³. Chez Mishima, l'apollinien semble l'emporter alors sur le dionysiaque, et les considérations purement dramaturgiques sont venues vivifier son approche du nô. Un tel choix préalable de l'écrivain (est-ce une sélection ?) doit nous interroger et constitue un des éléments qui ont nourri notre enquête.

¹¹ Zeami (1363-1443) : Acteur, dramaturge et auteur, Zeami succède à son père Kan'ami (1333-1384) à la tête de l'école *Kanze*, poursuivant l'œuvre de son père en développant et en renouvelant le nô, privilégiant l'esthétique du genre. On lui doit une centaine de pièces et des traités d'art théâtral dont on s'inspire encore aujourd'hui.

¹² *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 17.

¹³ Henry Scott-Stokes cite Mishima dans *Mort et Vie de Mishima*, Paris, Éditions Picquier, 1985 (p. 154), à propos de l'exposition qui lui fut consacrée en 1970. Dans le catalogue de l'exposition, Mishima précise qu'il a divisé sa vie « en quatre fleuves, *L'Écriture*, *Le Théâtre*, *Le Corps* et *L'Action* qui tous finissent par se jeter dans *La Mer de la fertilité* ». Ce titre renvoie à sa tétralogie finale et à la lune, lieu sans vie.

C'est probablement une telle hypothèse de travail qui explique l'absence de la première catégorie et de la seconde dans les choix de Mishima. Les nôs de divinités semblent bien trop imprégnés par le religieux pour permettre à Mishima d'exprimer sa propre vision des nôs et lui ouvrir les voies de la réécriture (et donc de l'interprétation). Les allusions au bouddhisme et les citations qui les accompagnent semblent difficilement adaptables à un théâtre moderne (même si certaines notions comme l'impermanence et l'étrangeté des choses sont encore présentes dans les textes). Les nôs de guerriers, de manière plus surprenante, sont aussi absents. En fait, ils ne semblent pas correspondre à l'état d'esprit de l'écrivain, au moment de l'écriture, de retour de Grèce où il semble retrouver le goût de vivre ; c'est le poète qui est alors sur le devant de la scène. Mitsuo Nakamura, dans son article « Une étude sur le *Pavillon d'Or* » (traduite du japonais par Cécile Sakai) cite cet aveu de Mishima sur lequel le critique ne peut que rebondir, qui permet de considérer l'écriture dramatique comme un substitut à l'écriture poétique :

Je suis d'une nature assez curieuse : bien plus que dans mes romans, qui constituent pourtant l'essentiel de mes activités d'écrivain, c'est dans mes pièces de théâtre, notamment dans les *Cinq nô modernes* (*Kindai nôgaku-shu*, 1956), que je suis parvenu à me confesser avec le plus de hardiesse et de sincérité.

Cela provient sans doute du fait qu'écrire ce genre de pièces en un acte représente en ce moment pour moi un substitut de la création poétique.

Dès que j'ai eu vingt ans, j'ai cessé d'écrire des poèmes, car j'avais compris que je n'étais qu'une contrefaçon de poète. Mais le théâtre a ceci de particulier, et je lui en suis reconnaissant, qu'il me semble être le seul genre à tolérer la « Fausse Poésie » ¹⁴(in revue *Koe-La voix*, numéro 8) ¹⁵.

Une telle confession sans masque a engagé notre réflexion et également guidé notre enquête. Sans tomber dans une critique qui proposerait une « psychanalyse » des *Cinq nô modernes*, nous avons tenté d'articuler poétique du genre et profondeur de l'auteur.

¹⁴ En français dans le texte.

¹⁵ Paul-Laurent Assoun, *Analyse et réflexions sur Mishima, Le Pavillon d'Or*, ouvrage collectif, article de Mitsuo Nakamura, Paris, Ellipses, p. 46.

Mishima, attiré par le théâtre, a vu ce goût fortifié par son éducation, quand sa grand-mère Natsuko l'emmenait à des spectacles dès son plus jeune âge, ce qui encouragea certainement aussi son désir de travestissement. J'émetts l'hypothèse qu'il a privilégié des *nô*s construits sur une dramaturgie dans lesquels tous les publics pouvaient se reconnaître, respectant en cela le principe de « reconnaissance » prôné par Zeami, et dans lesquels, derrière l'illusion de la représentation et le jeu des masques, il met en scène obsessions et fantasmes enfantés par son désir de mort. Il tente ainsi de convoquer, de provoquer et de transgresser une tradition pour en comprendre l'origine. Il lui faut donc prendre en compte le spectateur pour essayer de parvenir en quelque sorte à l'édifier tout en retrouvant ce rapport au sacré qui périclité dans le monde moderne. Il ne s'agit pas cependant d'édification religieuse (ce que Zeami lui-même se refusait à faire) mais de créer une émotion poétique par l'intermédiaire de la représentation (éveiller l'âme, l'âme japonaise en l'occurrence chez Mishima). Mon enquête a essayé de ne jamais séparer l'étude des thèmes à laquelle je me suis livré, et le substrat esthétique déployé dans ce corpus (soutenu par les confidences de l'auteur lui-même).

Une autre raison qui peut expliquer les choix effectués par le dramaturge semble être la qualité des drames, considérés dans leur dimension dramatique et poétique¹⁶. Selon René Sieffert les *nô*s du monde réel sont « en règle générale plus faciles à comprendre, car la langue est plus intelligible et le jeu des acteurs, moins quintessencié, se rapproche des gestes quotidiens »¹⁷. D'après Paul Arnold, Mishima aurait aussi avoué que « sur les 240 *nô* encore joués, il n'a pu en transposer que cinq, parce que [...] la mentalité du XII^e siècle est sans rapport avec la nôtre »¹⁸. Nous comprenons donc pourquoi Mishima qualifie ses *nô*s de modernes. C'est à une entreprise d'adaptation des *nô*s à sa propre société que Mishima s'est livré, tentant d'insuffler en un monde désolidarisé (selon lui) d'avec la tradition, le souffle, l'âme poétique qui l'emplissait, à travers une

¹⁶ Nous employons le mot drame pour évoquer des *nô*s qui placent des personnages dans une situation et une action finale sans issue et, par ailleurs, l'intertextualité dramatique renvoie aussi à ce terme. Les *Cinq nôs modernes* subissent en effet de nombreuses influences dramaturgiques qui vont du lyrisme initial des *nô*s au symbolisme et au surréalisme. Nous verrons que le Butô, le théâtre de Georges Bataille et celui de Samuel Beckett permettent un éclairage et des rapprochements intéressants avec les *nô*s de Mishima dans leur conception dramaturgique.

¹⁷ René Sieffert, *Nô et kyôgen : Théâtre du Moyen Âge*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979, p. 18.

¹⁸ Paul Arnold, *Le Théâtre japonais aujourd'hui*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1974, p. 41.

réécriture de quelques nôs choisis. Influencé donc par les classiques japonais et le théâtre grec, Mishima est à la recherche d'une forme classique qui lui permette d'exprimer son goût romantique (pulsion de vie) pour la mort, arrimé à un esthétisme plus classique de la fin (pulsion de mort). « J'aime la destruction autant que l'équilibre »¹⁹ déclare-t-il dans *La Tentation du drame*. Le nô est un genre adapté à cette quête puisqu'il met en scène essentiellement un dialogue entre un *waki* (sorte de médium) qui questionne le *shite*, ce dernier revenant du monde des morts. Nous remarquons d'autre part que les nôs réécrits par Mishima conservent un peu d'une esthétique du spectaculaire qui les rapprochent des nôs de la dernière catégorie (dans le nô *Aoi*, par exemple, le bateau sur scène). Destruction et équilibre, apollinien et dionysiaque, respect et transgression : voilà de quoi justifier le travail d'écriture et d'adaptation de l'écrivain, à mi-chemin entre une adaptation nécessairement destructrice, des contenus anciens, et une réécriture qui veille à l'équilibre, l'impermanence, l'immortalité d'une forme littéraire. Ce délicat équilibre se construit sur des influences à la fois classiques, symboliques et surréalistes que les nôs mêlent habilement.

Les pièces choisies permettent par conséquent à l'auteur d'évoquer et de représenter l'idée qu'il se fait de la mort, ses obsessions, ses fantasmes mais sans jamais se mettre en scène de manière explicite, car la mort « n'est pas seulement un thème, un support de l'œuvre d'art, mais l'expression la plus profonde de la culture et de la sensibilité »²⁰. Il s'agit avant tout d'une culture du non-dit, d'une poétique de la retenue, qu'il nous a paru utile d'associer à une représentation du tragique. Grâce au théâtre nô, Mishima a la possibilité de se révéler derrière le masque. En écrivant des nôs, il associe l'art dramatique à sa fascination pour la mort. Ces nôs font revivre de nombreux personnages féminins²¹, célèbres pour certains, qui renvoient à la période Heian où la littérature poétique et féminine dominait, période que l'auteur affectionne et dont il semble nostalgique. Cette littérature privilégie les thèmes de l'érotisme et de la mort. L'amour pour un être mortel y est représenté comme ce qu'il y a de plus

¹⁹ Yukio Mishima, *La Tentation du drame*, cité par Annie Cecchi dans *Mishima Yukio : esthétique classique, univers tragique*, Paris, Champion, 1999, p. 81.

²⁰ Annie Cecchi, *Mishima Yukio : esthétique classique, univers tragique*, Paris, Champion, 1999, p. 53.

²¹ Rappelons que, dans les nôs, tous les rôles y compris ceux de femmes sont joués par des hommes.

audacieux et de plus sacré. En adaptant des nôtres célèbres (caution de qualité esthétique, médium de la tradition japonaise à laquelle il se dit attaché), Mishima s'inscrit dans une pratique très ancienne. Il est attendu dans la littérature japonaise d'user de citations, de références, de réemplois, de greffes par rapport à des hypotextes entrés au répertoire. C'est par ce travail d'imitation, de pastiche, de réécriture intertextuelle que l'élève rend hommage aux maîtres, mais tente aussi de les dépasser. Cet engouement pour la tradition participe d'une attitude volontariste de l'écrivain pour un retour aux sources. Derrière le masque de la modernité semble encore une fois se dessiner le véritable Mishima, le poète, abîmé dans l'absolue beauté de la mort, qui ne se reconnaît plus vraiment dans le monde qui l'entoure qu'il dénonce par force tentatives médiatiques et postures provocatrices destinées à le contester. La seule réponse, depuis bien longtemps imaginée, sera le seppuku (« Le fleuve de la mort »).

Mishima écrit dans *Le Soleil et l'Acier* que « c'est par les mots qu' [il] continuer[a] à vivre jusqu'à une mort naturelle »²². Cette mort est bien le leitmotiv de toute son œuvre dramatique, poétique, romanesque, et nous avons choisi d'en cerner les implicites esthétiques, thématiques et formels, à travers notre enquête sur le corpus des *Cinq nôtres modernes*, qui nous amène à maîtriser un corpus en réalité beaucoup plus vaste, celui des œuvres romanesques et poétiques de Mishima irradiées par les mêmes thèmes, et celui, plus vaste encore, des nôtres traditionnels dont il entreprend la réécriture. Mais comme il l'affirme dans le même ouvrage : « La littérature, elle, est une fleur impérissable. Et, bien entendu, une fleur impérissable est une fleur artificielle. »²³ Mishima ne peut se satisfaire d'une mort rêvée aussi belle soit elle. Ce qu'il désire, c'est la mort réelle, absolue et esthétique, prise dans les considérations tragiques qui le taraudent. Représenter la mort était l'une des solutions qui conduit à cet idéal. Les nôtres ne sont pourtant qu'un des fleuves sur lesquels l'écrivain a cherché sa voie, une voie par laquelle il est peut-être à l'origine d'un nouveau genre, le nô moderne, dont il nous reviendra de saisir forme et motifs, essentiellement arrimés au thème de la mort²⁴. La

²² Yukio Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, Paris, Gallimard, 1998, p. 78.

²³ *Op. cit.*, p. 58.

²⁴ Les nôtres modernes sont peut-être l'un des derniers masques avant la mort, une avant-première ? Cette envie de la mort, Mishima a besoin de l'exprimer. Louis-Vincent Thomas dans *Anthropologie de la mort*, (Paris, Payot, 1980, p. 156), explique comment et pourquoi le thème de la mort nourrit les artistes car « se représenter la mort, ce n'est pas seulement la vivre en image,

modernité de ces nôs, et les raisons poétiques qui les rendent « modernes » constituent le cœur même de notre lecture de cette œuvre de Mishima. Par l’artifice, l’imaginaire, le travail sur l’illusion que met en scène le théâtre nô, Mishima révèle ce en quoi il croit le plus depuis l’enfance : la beauté de la mort. Nous pourrions presque dire qu’il en vit et s’en nourrit en la représentant. La mort devient pour lui la valeur suprême et lui permet d’accéder au sacré. Dans les *Cinq nô modernes*, cet art de la mort fonde une nouvelle esthétique et une mythologie, qui associe l’histoire ancienne et l’imagologie traditionnelle à l’histoire personnelle de l’écrivain et à son goût pour l’absolu des passions ; mais chacun peut y percevoir une histoire universelle qu’il replace dans une perspective tragique. Histoire dont la source se situe dans la mythologie japonaise dont le théâtre nô s’est nourri. C’est donc la modernité d’une imagologie que j’ai tenté de sonder dans ce théâtre et les procédés de renouvellement d’un genre ancestral, la difficulté venant de l’étrangeté d’un tel théâtre pour un Occidental qui doit faire table rase de la poétique mimétique.

L’ouvrage *Cinq nô modernes* de Yukio Mishima est constitué de pièces qui sont des réécritures de nôs célèbres. Mishima se conforme ainsi à la tradition d’une journée théâtrale de nôs dans laquelle cinq pièces étaient jouées, correspondant aux cinq catégories du répertoire²⁵. Bien que ces pièces soient situées dans un contexte résolument plus contemporain, le dramaturge s’inspire de textes anciens célèbres et le spectateur japonais, amateur du genre, ne peut que profiter du plaisir de la reconnaissance. Pour effectuer ce travail comparatif des nôs de Mishima avec les nôs anciens, je me suis appuyé sur les traductions et les commentaires issus de trois ouvrages. Celui de Noël Peri²⁶ propose une traduction des nôs *Sotoba-Komachi*, *Komachi au stûpa* et *Aya no tsuzumi, le tambourin de Damas*. Ces textes sont enrichis préalablement d’une étude précise sur le nô dont

dans nos rêves, nos obsessions, nos pulsions, pour la désirer (*mort fantasmée*), ou l’intégrer dans un système philosophique (*mort intelligée*), c’est aussi la matérialiser en phrases, en formes, en couleurs, en sons,... ». Le théâtre est alors le médium le plus approprié pour l’écrivain car cet art peut convoquer les morts.

²⁵ Le répertoire du nô est divisé en cinq catégories (le chiffre entre parenthèses indique le nombre de nôs recensés pour chaque catégorie).

1. Dieux ou apparitions divines (*kami mono*) (38).
2. Guerriers célèbres (*shura mono*) (16).
3. Femmes de renom (*kazura mono* ou *onna mono*) (42).
4. Êtres humains, hommes ou femmes attachés à ce monde présent, réel (*genzai mono*) (86).
5. Démon ou apparitions démoniaques, bénéfiques ou maléfiques (*oni mono*) (53).

²⁶ Noël Peri, *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit.

Peri définit le genre et rappelle les caractéristiques. Dans l'ouvrage *La Lande des mortifications : vingt-cinq pièces de nô* traduit et annoté par Armen Godel et Koichi Kano, sont répartis les nôs *Hanjo*, *Aoi no Ue*, *Yoroboshi* et *Koi no Omoni*. Il s'agit avant tout d'un recueil de nôs mais l'introduction et surtout la présentation des pièces m'ont apporté des informations et des éclairages très utiles. Un dernier ouvrage m'a été précieux pour établir des liens entre les nôs anciens et les nôs de Mishima, c'est celui de Zeami, *La Tradition secrète du nô* suivi d'*Une journée de nô*²⁷, traduit et utilement commenté par René Sieffert, qui parvient à définir l'art du nô et à commenter les textes de Zeami. Ce genre théâtral, très codifié, s'est construit avec des concepts tout à fait éloignés de notre théâtre occidental et c'est bien à l'appréhension d'une autre manière d'être au théâtre, d'une autre dramaturgie, que nous invite l'étude de ce théâtre étranger (dans les deux sens du terme). René Sieffert explique comment, avec Zeami, le nô a évolué et s'est éloigné des anciens rites. Zeami en a codifié les règles mais il a su aussi toujours mettre en avant la théâtralité. L'ouvrage de René Sieffert offre ensuite au lecteur une journée de nô (cinq nôs et quatre *kyogen* intercalés). Dans ces nôs se trouve le nô *Yugaô* de la troisième catégorie (nôs de femmes célèbres), pièce typique du *yûgen* ou « charme subtil » qui s'inspire aussi, comme dans *Aoi no Ue*, du *Genji-monogatari* et dont certains personnages sont communs.

Il nous semble indispensable de retracer en guise d'introduction à l'étude des nôs de Mishima leur inscription dans une tradition millénaire. Le premier nô de Mishima, *Sotoba Komachi*, est inspiré d'un nô de Kan.ami²⁸ (avec des interventions de son fils²⁹ Zeami), *Sotoba-Komachi*, « Komachi au stûpa ». La source première de ce nô est une légende que nous trouvons dans un court ouvrage *Tamatsukuri Komachi Sôsui sho*, « grandeur et décadence de Tamatsukuri Komachi » (IX^e siècle), certains l'attribuant au moine Kukai et pour d'autres à Miyoshi no Kiyotsura. Ono no Komachi est une héroïne célèbre de la littérature japonaise. Poétesse, séductrice, vénérée à la cour des empereurs, elle est devenue une mendicante après avoir fini seule et désespérée. La légende raconte qu'elle a rencontré un certain général Fukakusa et que pour éprouver son amour,

²⁷ Zeami, *La Tradition du nô. Une journée de nô*, traduit et commenté par René Sieffert, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

²⁸ Kan.ami (1333-1384), premier chef de la troupe de nô Kanze.

²⁹ Zeami (1363-1443), fils aîné de Kan.ami.

elle lui a imposé une épreuve : cent nuits, couché sur un escabeau. Mais un père qui vient de mourir commande son départ à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit. Pour Komachi, le pacte est rompu. La légende cependant se modifie et le général meurt de désespoir. Le nô de Kan.ami, issu de ce récit, est empreint d'une atmosphère bouddhiste. Deux moines rencontrent Komachi qui s'est arrêtée au stûpa du bois de pins d'Abeno et lui reprochent de ne pas respecter le stûpa³⁰, mais elle s'en défend avec brio montrant sa parfaite connaissance des préceptes bouddhiques. La pièce développe ainsi un dialogue animé sur la théorie du stûpa qui précède la reconnaissance par les bonzes de la ferveur de la poétesse. Elle leur dévoile ensuite son identité. L'esprit du mort (le général Fukakusa) qui habite Komachi se révèle alors et elle se transforme en jeune et fringant général dont elle imite la posture, la voix et les paroles. Elle endure sous cet aspect les mêmes souffrances que celles qu'il a ressenties jusqu'à ce que l'esprit du mort, dont elle est possédée, se sente soulagé et vengé. Redevenue elle-même, elle peut enfin connaître l'illumination bouddhiste. Mishima a quelque peu modifié cette pièce dans sa réécriture : il la fait débiter par la rencontre de Komachi et d'un jeune poète dans un parc public, de nuit. Sur des bancs, de jeunes amoureux s'étreignent. Alors que Komachi, la vieille mendicante, ramasse des mégots, le jeune poète engage une conversation avec elle. Ce dialogue conduit Komachi à l'aveu de ses amours avec le capitaine Fukakusa. C'est à ce moment que les personnages se retrouvent dans une salle des fêtes du XIX^e siècle où des couples dansent et bavardent. Finalement fasciné par la beauté de la vieille femme, le jeune homme meurt. C'est le retour au décor du parc, la vieille mendicante retrouvant son activité première tandis qu'un agent fait enlever le corps du poète par des clochards. Des éléments de la légende demeurent donc en dépit d'un contexte résolument contemporain. Malgré la transposition, la disparition des bonzes et de l'atmosphère bouddhiste, certains détails évoquent le texte d'origine. La discussion entre la vieille femme et le jeune poète renvoie par exemple au dialogue des bonzes et de Komachi. En revanche, Mishima privilégie dans leurs propos un sacré qui renvoie à la beauté et à la mort. La profanation devient pour lui celle des désillusions de l'amour. Komachi n'exprime aucune compassion, aucun remords. L'illumination ne se produit plus ; tout au plus pouvons-nous voir

³⁰ Monument commémoratif ou reliquaire d'origine indienne.

dans le fait qu'elle compte à nouveau ses mégots une allusion à l'éternel recommencement, principe bouddhiste. Ou peut-être compte-t-elle ses victimes ? La fin montre que Mishima aime la construction classique des pièces. Cette recherche de l'équilibre met en évidence son goût pour l'illusion et la présence du masque si bien que nous ne savons plus qui est mort, ou vivant. Observer la beauté du monde ne peut mener qu'à la mort. Mais n'est-on pas plus vivant quand on est mort ? Et n'accède-t-on pas à la vraie beauté, à ce qu'il y a de plus absolu ? Voilà un premier thème sur lequel j'ai porté ma réflexion pour voir sa validation dans les autres nôs.

Le deuxième nô, *Yoroboshi*, « le frêle moine » est de source inconnue. D'après Armen Godel et Koichi Kano³¹ il s'agirait peut-être d'une ancienne pièce de *dengaku*³² issue du *Taiheiki* (« récit de la Grande Paix »), chronique du XIV^e siècle. Deux versions ont subsisté, la plus ancienne de Motobosa et la plus récente de Zeami. L'action de ce nô se déroule dans le temple bouddhiste du Tennô ji à Naniwa, dans la province de Settsu. Saemon l'Ancien a appris par la médisance publique que son fils lui a manqué de respect et il l'a renvoyé. Saemon regrette sa décision et décide d'organiser des aumônes dans un temple. Un moine survient qui s'avère être son fils ; le chagrin et les larmes l'ont rendu aveugle. Le jeune moine, imprégné de piété bouddhique, exprime d'une manière éminemment poétique la voie du salut que ses yeux et son cœur lui ont permis de découvrir malgré les sarcasmes du peuple. Le nô se termine sur les retrouvailles du père et du fils, suivi du retour au foyer. Le nô de Mishima semble assez éloigné du nô originel. Encore une fois les références bouddhiques ont été gommées. À Tokyo, par un après-midi torride de fin d'été, au soleil couchant, deux couples, les Takayama, parents de Toshinori, et les Kawashima, ses parents adoptifs, se retrouvent dans le bureau du Conseil d'Arbitrage de Shinako Sakurama afin de déterminer qui en aura désormais la garde. Les Kawashima ont acheté l'enfant, lorsqu'il avait cinq ans, à un exploiteur dans un passage souterrain de la gare d'Ueno à Tokyo. Quinze ans plus tard, on a retrouvé ses vrais parents. L'enfant, suite à des bombardements, a perdu la vue. Les Kawashima ont élevé de

³¹ *La Lande des mortifications : vingt-cinq pièces de nô*, traduit du japonais, présenté et annoté par Armen Godel et Koichi Kano, « Connaissances de l'Orient », Gallimard, 1994, p. 329-331.

³² Théâtre dansé fondé sur l'expression du *yûgen* (« charme subtil ») dont l'origine remonte aux danses rituelles agraires.

leur mieux, en le gâtant, cet enfant au comportement bizarre. Dans le bureau de Shinako, les deux couples se disputent mais Toshinori reste insensible et il ne semble percevoir qu'une lumière dont il dit qu'elle est son âme. Devant les réactions négatives de ce dernier, Shinako fait sortir les couples. Elle se retrouve alors seule avec Toshinori qui perçoit avec de plus en plus d'acuité le soleil couchant, à l'Ouest, et décrit, comme en transe, un univers apocalyptique, en feu, dans lequel il entend la cloche d'un temple³³ et quelqu'un qui prononce les paroles des Écritures bouddhiques. Au paroxysme de la vision. Shinako, qui n'a rien vu, semble-t-il, lui annonce qu'il est déjà mort, qu'elle commence à l'aimer ; elle lui suggère de trouver une raison pour qu'elle parte. En sortant pour lui apporter quelque chose à manger, elle allume une lumière qui va devenir de plus en plus forte. Toshinori déclare alors qu'il perçoit l'amour de tous. En apparence le nô de Mishima semble éloigné du texte initial. Cependant les points communs demeurent nombreux. La séparation, le fils aveugle, Toshinori qui parle du soleil à l'Ouest (lieu de départ pour les bouddhistes vers le bonheur de l'Est), les allusions au sacré comme l'évocation du temple ou des écritures bouddhiques, Shimako si semblable au *waki* qui mène avec lyrisme à la révélation d'une illumination rappelant celle évoquée dans le bouddhisme ; tous ces détails sont autant de réminiscences de l'ancien nô. Mishima a cependant changé le contexte qui rappelle celui des guerres contemporaines et des souffrances toutes particulières qu'elles génèrent (perte des valeurs filiales, apocalypse générale, abandon de l'amour). Comme dans d'autres textes, Mishima signifie par cette lecture tragique de l'Histoire qu'il faut détruire la beauté du monde pour accéder à l'absolu. Et c'est dans ce qui est invisible que se cache l'essentiel. Là encore, la thématique d'une vision tragique, voire apocalyptique de l'Histoire, m'amène à évaluer à cette aune, les autres nôs de l'écrivain.

Il existe deux versions anciennes du troisième nô repris par Mishima. Ces deux versions sont attribuées à Zeami (mais sans certitude). La première version apparaît comme la plus proche de celle de Mishima. Il s'agit du nô *Aya no tsuzumi*, « le tambourin de damas ». Le second nô se nomme *Koi no omoni*, « le lourd fardeau de l'amour ». Le premier nô nous introduit dans le jardin du palais

³³ La cloche des temples bouddhiques est un symbole de l'évanescence, sa résonance un rappel de l'impermanence de toutes choses.

Ki-no-maru, sur les bords de l'étang du cannellier³⁴. Un vieux jardinier du palais tombe amoureux d'une des dames de la suite de l'empereur qui se promène avec sa Cour dans les jardins. Celle-ci l'apprenant demande qu'on dispose aux branches d'un arbre un tambourin de damas (étoffe à la place de la toile). Elle fait annoncer au vieillard qu'il pourra la revoir si elle perçoit le tambourin au palais. Le vieillard frappera en vain le tambourin puis se suicidera en se jetant dans l'étang. On retrouve dans un poème anonyme au livre XI du *Manyô-shû*³⁵ une allusion à un veilleur qui a attendu vainement une jeune femme. Or il est intéressant de noter que ce veilleur, le *toki-mori*, avait autrefois la charge de frapper les heures sur un tambourin. Ce symbolisme lié au temps, motif repris par Mishima, est primordial pour comprendre le nô. Le vieillard ne pressent pas que sa dernière heure est venue et qu'il ne vit qu'un amour illusoire. Dans un second temps, son fantôme, un *shiryô* (fantôme de mort), viendra s'emparer de la dame pour se venger et lui faire expier ses fautes. Le démon armé d'un petit maillet la harcèle pour qu'elle frappe le tambourin et revive son calvaire. La fin affiche des influences bouddhistes puisque des lotus s'ouvrent dans l'étang, le Lotus rouge et le Grand lotus rouge, qui symbolisent les enfers froids dans lesquels le vieillard se jette, « s'enfon[çant] au gouffre de l'amour »³⁶. Le second nô de Zeami a transformé quelque peu l'histoire. La dame inflige une épreuve différente au vieillard en lui imposant de porter le Fardeau de l'amour à travers le jardin, épreuve pour laquelle il succombe. Son esprit viendra aussi se venger. Mais cette autre version n'a certainement pas servi de modèle à Mishima même s'il apparaît probable qu'il la connaissait. Mishima, comme dans les nôs précédents, transpose cette histoire ancienne dans un contexte contemporain, celui d'une ville. Il crée un espace scénique urbain où deux immeubles se font face, et plus précisément deux appartements, au troisième étage, séparés par un vide indéterminé qui peut être la rue. Sur la droite, c'est le bureau d'un avocat où travaillent Iwakichi, un vieux portier, et une secrétaire³⁷. À gauche, différents personnages se retrouvent pour

³⁴ Arbre originaire de Chine, proche du laurier.

³⁵ Anthologie poétique japonaise du VIII^e siècle.

³⁶ *Op. cit.*, p. 296.

³⁷ Mishima, dans les didascalies, précise que c'est une pièce honnête (p. 82). À gauche, au contraire, c'est une « pièce malhonnête » (p. 82), le salon d'un magasin de haute couture dont la directrice est « la patronne » (p. 81).

attendre la belle Hanako Tsukioka³⁸. Le vieux portier rappelle par bien des aspects (son âge, son statut, sa réserve) le vieillard de l'ancien nô. Il possède par ailleurs un laurier dont il prend grand soin et qui évoque aussi la fonction de jardinier du personnage originel. Il suspendra le tambourin à la chevelure de son arbre. Quant aux autres personnages, entourage de la belle Hanako³⁹, nous pouvons les comparer à ces courtisans qui se moquaient du vieillard dans l'ancien nô. Le nô débute par la mission que confie Iwakichi à la secrétaire. Il est tombé amoureux de la belle jeune femme toute habillée de noir qu'il a aperçue dans l'immeuble en face. Depuis il ne cesse de lui envoyer des lettres dans l'espoir d'un simple baiser. Découvrant le contenu de l'une de ces missives, la patronne du lieu et ses convives se raillent du vieil homme et décident de le punir en lui jouant un tour. Ils l'annoncent à Hanako, qui demeure silencieuse. Fujima, préparant un spectacle, a emmené avec lui un tambourin dont la peau a été remplacée par de la soie : pour satisfaire son désir, le vieillard devra faire résonner le tambourin. Ils le convoquent donc à la fenêtre et lui lancent l'objet avec un petit mot explicatif. Avec exaltation, mais en vain, Iwakichi tente de faire résonner le tambour. Désespéré et humilié, il se suicide en se jetant par la fenêtre, fenêtre du nô moderne et étang du nô traditionnel étant tous deux un espace mortifère, le passage vers l'autre monde. On apprend la triste nouvelle à Hanako, qui un peu plus tard dans la nuit, revient seule. Le spectateur se trouve alors plongé dans l'atmosphère onirique d'un ciel étoilé. Une discussion s'engage entre Hanako et le fantôme du vieil homme. Mais comment l'ancienne voleuse, l'ancienne prostituée peut-elle comprendre les sentiments du vieillard dont la colère grandit ? Le vieil homme n'est-il qu'un rêve ? Pour que Hanako perçoive son amour, Iwakichi tente à nouveau de faire résonner le tambourin. Cependant il échoue après quatre-vingt-dix-neuf tentatives. Hanako, comme en rêve, regrette qu'il n'ait pas effectué la centième qui aurait pu être la bonne. Non seulement le texte reprend des éléments du nô de Zeami, mais des rapprochements sont possibles avec d'autres nôs comme le chiffre cent qui est déjà présent dans le nô *Sotoba Komachi*. Hanako, par ailleurs, apparaît comme un guide vers la réalisation d'un acte impossible. En présence des autres personnages, image d'une cour grossière et moqueuse, elle ne

³⁸ Shunnosuke Fujima, un professeur de danse japonaise ; Toyama, un jeune homme ; Kaneko, un membre du Ministère des Affaires Étrangères ; une employée.

³⁹ Hanako est nommée poétiquement « la princesse du laurier au clair de lune » (p. 85) par le vieux portier.

dit rien et n'agit pas. Elle approuve simplement en inclinant la tête. Est-elle fantôme, allégorie de la beauté, la mort elle-même ? Encore une fois l'illusion et l'allusion l'emportent sur la réalité et l'amour semble condamné par une force qui la dépasse. L'amour idéal ne peut se réaliser que dans le sacrifice et la mort, thème qui semble charpenter la théorie de Mishima.

Le quatrième nô appartient au répertoire du *saguraku*⁴⁰ d'Omi. Zeami a remanié la pièce pour en faire un nô. Ce nô, *Aoi no Ue*, « La Dame Aoi », s'inspire du roman *Genji monogatari*, *Le dit du Genji* (XI^e siècle)⁴¹, dont l'auteure est Dame Murasaki. L'histoire se situe à la cour impériale pendant la période Heian. Né d'une liaison de l'empereur, le héros, le Prince Genji vit à la cour depuis la mort de sa mère. À dix-sept ans, il tombe amoureux d'une princesse, de huit ans son aînée, veuve du prince héritier. Elle se nomme Rokujô ou Sixième Avenue du nom de la rue où elle habitait. Comme le Prince est infidèle, il arrive que Rokujô utilise ses pouvoirs maléfiques pour se venger de ses rivales. C'est ainsi qu'elle a causé la mort de la belle Yûgao. Toutefois sa principale rivale est celle que l'on marie au Prince Genji, Dame Aoi. Lors d'une fête, un incident amplifie le sentiment d'humiliation de Rokujô. Le char de Dame Aoi brise malencontreusement la roue du char de Rokujô. Et c'est justement sur un char, la nuit, qu'elle hante les rêves de Dame Aoi et qu'elle finit par l'emporter sur son char, vers la mort (le nô réécrit par Mishima s'inspire très précisément de cet épisode final). La pièce situe l'action, de nuit, dans la résidence du Ministre de la Gauche, à Miyako, à l'époque du règne de l'Empereur Skujaku In (personnage fictif), frère aîné du Prince Genji. Dame Aoi est possédée par un démon dont on n'arrive pas à l'exorciser. Le nô débute par les conjurations d'une prêtresse, Tehuri, qui provoque l'apparition de Rokujô, gracieuse, élégante et raffinée mais aussi inquiétante, dévorée par un sentiment exacerbé de jalousie. Arrivée sur un char, au centre de la scène, sous les traits d'un démon, elle s'acharne sur sa victime, Dame Aoi, dont le corps est symboliquement représenté par une tunique

⁴⁰ D'origine populaire, il s'agit d'un spectacle comique issu des pantomimes et spectacles de foire. Le nom initial *sangaku* va se transformer en *saguraku* (singeries). Kan'ami innovera en associant le *dengaku* et le *saguraku*. Ce nouveau genre porte dorénavant le nom générique de nô (action sur scène).

⁴¹ Ouvrage composée par la dame Murasaki Shikibu.

de soie⁴². Malgré son arc, la prêtresse Tehuri ne parvient pas à repousser le démon. Ce dernier évoque le souvenir de la défunte Yugaô, la-belle-du-soir, parle de son absence de forme (comme le jeune aveugle de *Yoroboshi*) et de sa retraite mystérieuse dans la résidence de Sentô où il se sentait mourir ; et surtout de sa haine pour Aoi. Il frappe d'ailleurs de son éventail la tunique, puis il sort, dissimulé sous sa cape. On fait alors appel à l'Ascète de Yokama. Celui-ci procède à des incantations et pratique un exorcisme sur Dame Aoi. Le démon de Rokujô réapparaît, enlève sa cape, un duel s'engage, les incantations bouddhistes redoublent et s'intensifient jusqu'à l'apaisement du cœur du démon qui repart, soulagé, dans la lumière du Bouddha (lumière qui nous rappelle celle évoquée à la fin de *Yoroboshi*). Nous pouvons aussi associer à cette principale source le nô célèbre de Zeami, *Yûgao*, dont la trame est puisée dans le chapitre IV du *Genji-monogatari*⁴³. *Yûgao*⁴⁴, jeune femme, devient l'éphémère maîtresse du Prince Genji. Le nô met en scène le fantôme de *Yûgao*. Ce *shite* apparaît devant un moine, le *waki*, qui va réussir à exorciser sa douloureuse mélancolie amoureuse grâce à ses prières. *Yûgao* repart apaisée. Ce nô doit sa poésie à l'expression poétique du *yûgen*⁴⁵. C'est plutôt ce second épisode que reprend Mishima dans son nô *Aoi no Ue*, adapté du nô de Zeami (titre identique). Le nô *Yûgao* par son atmosphère fantastique et cette tonalité si particulière du *yûgen* semble très proche du nô de Mishima. Mais ce qui les rapproche le plus, c'est certainement la légende originelle. En effet, l'épisode dans la résidence rappelle beaucoup le nô de Mishima. Le personnage principal, comparé à Genji, veille lui aussi, de nuit, sur

⁴² Il s'agit en fait d'un *ikiryô*, à savoir l'esprit tourmenté d'une personne vivante qui cherche à faire souffrir ou à se venger de celui ou celle qui cause son mal. Cette croyance aux esprits vengeurs d'origine plutôt shintoïste s'accompagne dans le texte de références aux croyances bouddhistes, tant dans le discours de la prêtresse que dans celui du démon.

⁴³ La légende telle qu'on la trouve dans le *Genji-monogatari* veut que le Prince Genji, tandis qu'il se rendait à un rendez-vous avec son amante, la « Dame de Rokujô (de la sixième avenue) », se soit arrêté dans une ruelle proche de « Gojô (cinquième avenue) » et qu'apercevant des fleurs de *yugaô*, il ait demandé à son serviteur d'en cueillir. C'est ainsi qu'il rencontra une jeune servante, sortie de chez elle, avec un éventail sur lequel des fleurs étaient dessinées et un poème inscrit. Charmé, Genji séjourna une nuit dans la modeste demeure de Yugaô. Mais insatisfait du lieu, il l'emmena dans l'une de ses résidences, quelque peu sinistre et en mauvais état. Yugaô, peu rassurée, s'endormit tout de même à la nuit tombée tandis que Genji veillait sur elle. C'est alors qu'un fantôme de femme apparut et plongea la demeure dans le noir. Genji et ses serviteurs se lancèrent à sa poursuite et sortirent. Lorsqu'il revint, il découvrit que Yugaô était morte et le fantôme réapparut quelques instants. L'esprit vengeur de la Dame de Rokujô, ivre de jalousie, avait frappé. D'une manière quasi identique, ce fantôme de vivant se vengea ensuite en tuant la femme de Genji, Dame Aoi.

⁴⁴ Son nom évoque une fleur d'automne au Japon.

⁴⁵ René Sieffert parle de « poésie allusive » et de la « maîtrise du poète », *op. cit.*, p. 245.

sa femme Aoi. Nous verrons que le fantôme de Rokujo, né de la jalousie de celle-ci, tue Aoi dans des circonstances assez identiques. Le déplacement, comme dans un rêve, de Hikaru vers la résidence de Rokujo évoque la maison du Prince du récit premier. Mishima semble donc ne pas se contenter d'une seule source pour ses nôs. Dans le nô de Mishima l'action se déroule dans une chambre d'hôpital. Hikaru Wakabayashi vient visiter sa femme malade, Aoi, qui souffre de troubles sexuels d'après l'infirmière qui est à son chevet. Cette infirmière apprend au jeune homme, qu'elle compare au Prince Genghi, que toutes les infirmières ont subi une psychanalyse, qu'elles sont soumises au traitement de la « sexualité ». Hikaru, surpris, s'inquiète toutefois beaucoup plus pour sa femme qui apparemment dort profondément. Il se soucie aussi de cette visiteuse dont l'infirmière lui parle, dressant un tableau noir, lyrique et poétique des guerres que l'amour et la haine se livrent à la nuit tombée, et du fait qu'on téléphone à sa femme. Ce nô retrace l'ambiance nocturne et onirique des nôs traditionnels qui effacent les frontières entre réalité et illusion. Les deux personnages aperçoivent, par la fenêtre, la visiteuse qui se dirige vers l'hôpital. Traversant un viaduc, évocation et même transcription du pont des anciens nôs (*hashigakari*), Yasuko Rokujo, ou plus exactement son fantôme vivant, entre dans la chambre pour s'acharner sur Aoi, tout comme chez Zeami. L'infirmière sortie, un affrontement débute entre Hikaru et Madame Rokujo, vêtue d'un magnifique kimono et les mains gantées de noir, qui tente de faire souffrir Aoi. Elle évoque la nuit et ses luttes, la haine et l'amour qui s'associent. Petit à petit, Hikaru, impuissant, comme paralysé, tombe sous le charme de Rokujo. Le drame bascule dans une atmosphère onirique et poétique puisqu'un grand yacht à voile blanche traverse le plateau, cachant la pièce initiale. C'est le retour dans un passé révolu. Mais surtout, comme dans les autres nôs, l'espace/temps devient indéterminé (concept du *ma* chez les Japonais). Les personnages évoluent alors sur un lac situé près de la maison de Rokujo, à la montagne. Comme un *kami*, dieu ancestral dans la religion shintoïste, Rokujo semble venir visiter les vivants pour les tourmenter⁴⁶. De nouveau la jeunesse de Hikaru semble s'opposer à la vieillesse de Rokujo. Mais c'est la beauté d'Aoi et l'amour qui la lie à Hikaru que veut détruire Rokujo. Derrière la voile blanche du bateau, une ombre s'agite ; on entend de plus en plus distinctement la voix d'Aoi

⁴⁶ Les éléments traditionnels liés à ce culte sont omniprésents : la forêt, les arbres, le printemps, le jardin, les saisons, le renard (être maléfique de la mythologie japonaise).

qui gémit. Hikaru finit par l'entendre malgré les dénégations de Rokujo et cette dernière s'enfuit. Le yacht s'efface laissant Hikaru face à sa femme qui semble toujours dormir paisiblement. A-t-il rêvé ? Il joint au téléphone Rokujo, surprise, lui annonçant qu'elle n'a pas quitté sa maison. Cependant la voix de son fantôme intervient en dehors de la chambre pour réclamer les gants noirs, posés à côté du téléphone. Hikaru sorti, on entend la voix de Rokujo au téléphone qui interroge vainement sans comprendre ce qui se passe. Au dernier « allo », Aoi meurt, et la pièce est plongée dans le noir. Nul exorcisme donc chez Mishima dans un nô où la mort scelle le destin tragique de la jeune malade.

Le dernier nô ne se termine pas aussi tragiquement. Ce nô, *Hanjo*, est un nô ancien de Zeami. C'est une pièce qui relate la séparation puis les retrouvailles de deux amants. Peu de nôs connaissent une fin heureuse. *Hanjo*, en revanche, n'échappe pas, comme les précédents textes, aux influences shintoïstes et bouddhistes⁴⁷. L'histoire trouve sa source dans la Chine de la dynastie des Han. Han Shôyo, courtisane admirée, devient l'amante de l'empereur Kan no Seitei⁴⁸. Les amoureux se sont échangés leur éventail en gage d'amour mais l'empereur finit par quitter son amante. L'aventure naît au printemps et se termine en automne. Han Shôyo écrit alors un poème dans lequel elle compare symboliquement l'amour et la vie qui sont comme ces éventails que l'on sort au printemps et qui retournent dans leur étui, l'hiver venu. Sur ces éventails chinois est dessinée d'ailleurs une lune d'automne qui suggère les amours fanées. Zeami modifie cette anecdote puisque dans son nô l'action se déroule dans une auberge de Nogami (province de Mino), puis dans le bois de Tadasu, au début de l'automne. La rencontre a donc déjà eu lieu et Hanako se morfond, ne quittant plus son éventail, négligeant les clients, ce qui lui vaut les reproches de la propriétaire de l'auberge, personnage grossier. Chassée du village de Nogami, elle erre sur les routes. Pendant ce temps, Yoshida no Shôshô, son ancien amant, revient à l'auberge, demande en vain à la revoir. Dépit, il décide de se rendre au « bois de-justice » à Tadasu. Un homme de la suite retrouve alors Hanako dont les prières, aux accents shintoïstes et bouddhiques, aux allusions poétiques

⁴⁷ Le texte est jalonné de références sacrées : Tadasu, bois sacré du culte shintoïste ; Buddha est nommé et les allusions aux pratiques bouddhistes jalonnent le texte. Zeami s'inspire (entre autres puisque l'intertextualité est constante avec des citations de poèmes anciens) d'un *rôei* (poème chinois) attribué à Oe no Masahira.

⁴⁸ En fait, il s'agit de Han Chenghi qui régna de 32 à 7 av. J. C et de son amante Ban Jieyo.

constantes, sont enfin exaucées. Grâce aux éventails, les deux amants se rejoignent et le nô se conclut sur leurs retrouvailles. Mishima réécrit là encore un nô traditionnel. Si l'action se déroule dans la ville de Tokyo, et plus précisément dans l'appartement de Jitsuko Honda, artiste peintre d'une quarantaine d'années, il demeure de nombreux indices qui convoquent la source. Hanako, jeune femme ayant perdu la raison, partage sa vie avec Jitsuko. Ancienne geisha, portant le kimono traditionnel, elle se rend chaque jour à la gare, munie de son éventail représentant un paysage de neige, espérant retrouver un ancien amant⁴⁹. Comme dans le nô de Zeami, elle doit reconnaître son amant, Yoshio, grâce à l'éventail qu'il possède. La pièce débute sur des préparatifs de voyage car Jitsuko est inquiète, après avoir découvert dans le journal que l'on raconte l'histoire d'Hanako. Elle craint le retour de Yoshio. Cependant Hanako dont l'attente est devenue une obsession et une raison de vivre ne souhaite pas partir en voyage. Jitsuko voit d'ailleurs dans cette attente la beauté même. Mais l'arrivée inopportune de Yoshio surprend Jitsuko qui feint, dans un premier temps, de ne pas connaître la personne que le jeune homme recherche. Puis elle va tenter de résister à Yoshio, qui veut absolument voir Hanako, en affirmant sa légitimité d'amante. Pour qu'il renonce, elle lui raconte comment elle a recueilli et réconforté Hanako, geisha maltraitée par sa patronne, attendant, désespérée, son éventail à la main, le retour d'un client dont elle était tombée amoureuse. Comme dans le nô de Zeami, Yoshio se justifie en évoquant ses tentatives pour la retrouver. Jitsuko ne désarme pas puisque, en tombant amoureuse de cette jeune femme et de sa douleur, son rêve s'est réalisé. La discussion entre elle et Yoshio tourne à l'affrontement mais ce dernier impose sa présence et finit par se retrouver face à Hanako qui sort de sa chambre. Malgré l'éventail, malgré les souvenirs évoqués par le jeune homme, elle refuse de l'identifier comme son ancien amant. Elle ne le perçoit que comme un visage mort parmi d'autres visages morts. Yoshio, dépité, s'enfuit. Les deux femmes se retrouvent seules, immobiles, dans l'attente. S'agit-il de l'attente bouddhique, dans un espace/temps indéterminé ; s'agit-il d'une attente qui suggère la mort ? En tout cas la fin du nô de Mishima

⁴⁹ Mishima s'est certainement inspiré d'une histoire locale que l'on raconte aux enfants, celle du chien Hachiko qui a continué à venir attendre son maître à la gare de Shibuya de Tokyo bien que ce dernier ait cessé d'effectuer le trajet. Une statue lui rend désormais hommage.

diffère de celle de Zeami. La contemplation de la douleur et l'amour insatisfait mène à la complétude et à l'absolu.

Animés par leur dimension intertextuelle, par leur nature de réécriture, reprises, adaptations de textes connus et issus du patrimoine culturel japonais, les nôt de Mishima invitent à une approche critique, dramaturgique et anthropologique à l'œuvre dans l'interprétation des mythes anciens, du théâtre grec au théâtre classique. Sur quel héritage Mishima construit-il ces nôt ? Est-ce uniquement un héritage japonais ? À l'appui de ma thèse, le travail effectué par Annie Cecchi est d'une grande importance. Son ouvrage *Mishima. Esthétique classique, univers tragique*⁵⁰ constitue un éclairage capital sur l'œuvre de l'écrivain⁵¹. Au début de son ouvrage, elle corrige quelques *a priori*⁵² sur Mishima. La première partie porte sur la formation de l'écrivain⁵³. Écrivain proche du mouvement romantique japonais dans un premier temps, elle rappelle l'importance dans son œuvre du thème de la mort, qui, au Japon, est « l'expression la plus profonde de la culture et de la sensibilité »⁵⁴. Quant au passé, il n'est pas, chez Mishima, « un idéal figé » mais au contraire une « eau qui entraîne et purifie »⁵⁵. Lorsqu'Annie Cecchi montre comment le bushidô⁵⁶ a influencé l'auteur, nous nous éloignons des nôt étudiés car aucun d'eux n'appartient à la première catégorie. Elle évoque ensuite d'autres influences : les tragiques grecs⁵⁷ et Racine. Ce que démontre surtout Annie Cecchi, c'est que pour l'écrivain qui « identifie classicisme et pulsion de vie, romantisme et pulsion de

⁵⁰ *Op. cit.*

⁵¹ Nous en relativiserons cependant la portée étant donné que toute une partie de son étude porte sur les modèles français qui ont influencé Mishima. Sans négliger l'importance des analyses d'Annie Cecchi, nous nous appuyerons, en ce qui concerne les *Cinq nôt modernes*, sur les nôt anciens qui sont extrêmement connus. L'esthétique classique est ici, selon nous, japonaise et le tragique des nôt ne s'apparente que partiellement à l'univers tragique occidental. De nombreux chercheurs dont René Sieffert ont signalé combien ce théâtre est différent du nôtre. Les nôt de Mishima ne dérogent pas à la règle, même si une démarche critique, animée par l'intertextualité, ne peut que s'enrichir de l'étude du théâtre grec et du théâtre classique français.

⁵² Elle insiste sur le côté provocateur, scandaleux de l'écrivain qu'elle compare à des écrivains du XIX^e siècle : Flaubert, Baudelaire, Rimbaud et aussi des écrivains du XX^e siècle qui ont suscité la polémique. Elle nous met en garde ainsi contre les clichés un peu trop réducteurs : l'homosexualité de Mishima, son nationalisme.

⁵³ Elle s'appuie pour cela sur le premier grand succès de librairie de Mishima, *Confession d'un masque*.

⁵⁴ Annie Cecchi, *Mishima Yukio : esthétique classique, univers tragique*, Paris, Belin, 1999, p. 53.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁶ Art guerrier japonais des samouraïs.

⁵⁷ Il est question notamment d'Euripide, considéré comme le « plus moderne » des dramaturges grecs et qui pratique la réécriture.

mort »⁵⁸, l'apollinien mène au dionysiaque. Comme souvent au Japon, on associe ce qui s'oppose et Cecchi cite Mishima qui écrit dans *La Tentation d'un drame* :

J'aime la destruction autant que l'équilibre. Plus exactement, le concept d'un équilibre contrôlé et construit dans le but exclusif de sa propre destruction finale, est ma conception dramatique et même esthétique fondamentale⁵⁹.

Cette conception esthétique de la dramaturgie classique et ancienne qui renvoie aux écrits de Zeami se double chez Mishima d'une poétique de la destruction. Le théâtre des passions et de la recherche de l'Absolu a visiblement captivé l'écrivain japonais. La dernière partie de l'étude est consacrée aux modèles français⁶⁰. Fort des travaux menés par Annie Cecchi sur Mishima, convaincu que son œuvre et surtout son théâtre s'inscrivent dans un contexte culturel animé par « l'âme japonaise », j'ai décidé d'orienter mon enquête sur les effets de greffe et de dissonances des figures de Mishima par rapport aux figures traditionnelles du nô, afin de traquer ce qui a pu faire la « modernité » du dramaturge. Pour cela, je me suis appuyé aussi sur les textes et les études préalablement cités : Armen Godel, Koichi Kano, Shûichi Kato, Noël Peri, Gaston Renondeau, René Sieffert et Zeami, tous incontournables pour étudier la dramaturgie des nôs et leurs spécificités. Un premier ouvrage sur le sujet, *La Tradition secrète du nô* suivi d'*Une journée de nô*.⁶¹ a vulgarisé ce genre théâtral. Cette première approche du nô s'est doublée quelques années plus tard d'un autre ouvrage sur le nô et les textes théoriques de Zeami : *Zeami et ses « entretiens sur le nô »*⁶². Ces deux études permettent de mieux comprendre les fondements du nô, ses origines, l'apport décisif de Zeami. Même transformées, les pièces de Mishima restent imprégnées des concepts japonais, nés d'une culture ancestrale. Une lecture approfondie des nôs m'a permis de déceler cette proximité avec Zeami, lui-même déjà traducteur et interprète de la tradition, autant qu'héritier. Ces nôs, voués à la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁰ Radiguet, Cocteau, Sade, Bataille et Baudelaire. Annie Cecchi a travaillé sur un corpus important d'œuvres de Mishima et certaines de ses découvertes ne concernent que très peu les *Cinq nô modernes*. L'influence du versant occidental nous semble trop prégnante au détriment du versant oriental. Mais c'est une étude qui révèle l'influence considérable que la littérature occidentale a pu exercer sur l'auteur japonais. Il n'en demeure pas moins que Mishima a toujours été l'un des plus fervents défenseurs de la culture japonaise dans ce qu'elle a de plus authentique et que c'est justement par ce détour occidental qu'il découvre combien il est lié à cette culture.

⁶¹ *Op., cit.*

⁶² Sakae Murakami Giroux, *Zeami et ses entretiens sur le nô*, Cergy-Pontoise, Publications orientalistes de France, 1991.

postérité et, comme souvent chez les artistes japonais, devant « servir de modèle »⁶³, nous forçant à nous interroger sur le rôle de passeur de Mishima.

Par ailleurs, une des particularités du théâtre nô, né à l'époque Heian, est d'être profondément liée à certains concepts, notamment celui du *yûgen*. Ce concept si particulier au nô est réinvesti par Mishima. Cette étude montre aussi comment Mishima traite le thème de l'érotisme qu'il associe à la douleur et à la mort. Un érotisme que nous retrouvons dans toute la littérature japonaise avec des concepts que l'Occident connaît peu. Deux ouvrages essentiels m'ont permis de mieux saisir l'importance de ce thème. Même si l'érotisme et la mort ont un visage original chez Mishima, il n'en demeure pas moins que l'écrivain s'inscrit dans cet héritage. Le premier ouvrage est celui de Théo Lésoualc'h, *Érotique du Japon*⁶⁴. L'auteur rappelle dans un premier temps l'importance de la cosmogonie shintoïste dans la construction de cette vision de l'amour⁶⁵. La mort devient dans le shintoïsme signe d'impureté, de décomposition. On l'associe dès lors aux passions extrêmes et plus particulièrement à la jalousie. Nous reconnaissons là des aspects récurrents de l'œuvre de Mishima où les amants deviennent irrémédiablement des ennemis. La femme se transforme en fantôme, en esprit errant à la poursuite de son amant encore vivant⁶⁶. De ces légendes naît toute une littérature qui développe, selon Théo Lésoualc'h, un « lyrisme érotique » et « pathétique » qui nous fait « entr[er] dans le domaine du Fantastique »⁶⁷. Comme nous le voyons, la femme est associée à la souffrance et à la mort ainsi qu'au rêve et à l'illusion, thèmes constructeurs des nôs de Mishima. Théo Lésoualc'h explique encore que sous l'influence bouddhiste, pendant la période Heian (782 à 1191), le concept de « *mono no aware* (la triste impermanente beauté des choses) »⁶⁸ se développe dans une littérature essentiellement féminine⁶⁹. Un autre concept, très présent dans l'œuvre de Mishima, s'impose, qui est celui de *l'amae*.

⁶³ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁴ Théo Lésoualc'h, *Érotique du Japon*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978.

⁶⁵ C'est avec le couple des divinités Izanami/Izanagi que naissent les îles du Japon. En donnant naissance au dieu du Feu, Izanami, brûlée dans ses parties intimes, connaît la douleur et la mort. Elle devient alors prisonnière du royaume d'Yomi, royaume des morts.

⁶⁶ Ce sont des esprits que la religion shintoïste nomme *kami* et que l'on apaise grâce à des rituels qui donneront bientôt naissance au nô.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹ C'est aussi la grande époque des *geisha*, image d'une femme « dans laquelle l'homme s'est ingénié à comprimer les éléments de la féminité ». *Ibid.* p. 96. Un fétichisme lié à la sensualité s'ensuit, la suggestion va dès lors l'emporter.

Il s'agit d'un amour qui serait « comme un halo de soumission et d'attentions délicates qui trahissent un refoulement affectif et aussi un besoin attardé de tendresse »⁷⁰. Théo Lésoualc'h brosse ensuite le portrait de la femme japonaise dans la littérature japonaise ancienne, femme secrète, peu accessible, manipulatrice et démoniaque dont le sentiment de jalousie est redoutable. Cette confrontation d'*Éros* et *Thanatos*, déjà si présente dans *Confession d'un masque*, marquent les nôtres à tel point qu'une partie de cette enquête est consacrée à en saisir les points de rencontre. Les femmes sont inquiétantes, entourées du halo de la mort, de la douleur et affichent des comportements irrationnels. À la fin de son ouvrage, Lésoualc'h évoque Mishima et son goût pour l'érotisme et la mort qui se double, dès la première œuvre (*Confession d'un masque*), du sentiment de sacrifice. Il affirme alors, s'appuyant sur la vénération que Mishima vouait au martyr de saint Sébastien, que « l'érotisme naît avant tout du mystère de la chair. L'érotisme ne peut être que sacré »⁷¹. Nous verrons de quelle manière l'érotisme conduit chez Mishima à une vision particulière du sacré qui révèle son attirance pour l'anéantissement. Notre corpus dramatique permettra de mesurer l'implication de certains thèmes (sacrifice-sacré/*Éros-Thanatos*) dans le développement d'une poétique, voire d'une esthétique.

Pour mieux cerner cette thématique de l'érotisme et de la mort, un autre ouvrage apporte de précieux éclaircissements, celui d'Alain Walter, *Érotique du Japon classique*⁷², qui propose une étude sur deux périodes précises de la littérature japonaise, celle de Heian (794-1192) et celle d'Edo (1603-1867), qui, selon lui, malgré des différences notables, se caractérisent par une continuité et une vision très proche des relations amoureuses et érotiques. S'appuyant notamment sur l'essai *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont⁷³, il établit une comparaison des érotiques occidentales et japonaises⁷⁴. L'auteur, dans un

⁷⁰ *Ibid.*, p. 97. Comment ne pas penser à Mishima et ses rapports ambigus avec sa grand-mère ? Sans développer une lecture autobiographique ou psychanalytique, nous pouvons observer que les liens qui se tissent entre certains personnages des nôtres (Komachi et le jeune poète ; Hikaru et Rokujo) rappellent ces rapports. Mishima s'est d'ailleurs penché sur un « un cas de frigidité féminine observé en psychanalyse » dans son roman, *La Musique*, (Paris, Éditions Gallimard, 2000), qui raconte comment une jeune nymphomane, Reiko, qui ne perçoit plus la musique et n'éprouve aucun plaisir sexuel, se confie au docteur Shiomi.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 243.

⁷² Alain Walter, *Érotique du Japon classique*, Paris, Gallimard, 1994.

⁷³ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, Union générale d'Éditions, 1977.

⁷⁴ Il commence par évoquer des portraits de séducteurs et les différentes conceptions de l'amour et de la séduction dans les deux civilisations.

premier temps, dresse l'historique des rapports érotiques au Japon en insistant, comme Théo Lésoualc'h, sur l'importance de l'époque Heian qui fonde cette esthétique si particulière de l'esthétique amoureuse au Japon. Certaines anthologies poétiques, le *Manyôshû* (790), l'*Ise monogatari* (récits d'Ise, X^e siècle)⁷⁵, le *Kokinshû* (X^e siècle)⁷⁶ et le *Genji monogatari* sont parmi les premiers textes à développer cette esthétique⁷⁷. Ainsi l'amour se réalise dans « une véritable mise en scène esthétique »⁷⁸, mais ce n'est pas « un spectacle : il doit y avoir communication esthétique, rencontre de l'être de l'autre dans sa grâce, son bon goût, sa spontanéité... »⁷⁹. L'auteur ajoute que l'on est « dans une culture du sentiment qui ne sépare pas radicalement »⁸⁰. Une fois l'autre rencontré, rien ne pourra définitivement dissoudre ce lien. Comme nous le découvrons dans le nô *Hanjo*, Mishima, va particulièrement mettre en scène cette esthétique de la dépendance, conçu paradoxalement sur le sentiment du renoncement. Un concept, l'idéal du *sui* ou *iki* que Walter traduit par « dandysme », « élégance », « chic »⁸¹, définit l'art de l'amour au Japon. Cette attirance pour l'autre :

suppose également un certain renoncement (*akirame*) aux illusions de ce monde, et de l'amour en particulier, une libération de tout attachement. Cette attitude, d'origine bouddhique, ne peut se mettre en place qu'avec l'expérience décevante du monde, et se trouve plutôt chez les geishas d'âge mûr⁸².

Excepté peut-être dans *Aoi*, le renoncement est une constante des nôs de Mishima. Alain Walter précise quelques lignes plus loin qu'il s'agit avant tout d'un « accomplissement esthétique et éthique d'un code entourant la sexualité »⁸³. Notre étude précisera comment Mishima met en scène ce type de relation, un

⁷⁵ Ouvrage constitué de courts récits et datés du milieu du X^e siècle.

⁷⁶ Recueil de poèmes.

⁷⁷ Nous avons déjà vu qu'ils donnent souvent naissance aux premiers nôs mais ils y sont aussi souvent cités. De là naissent des thèmes qui nourrissent l'imaginaire des Japonais et sont constitutifs d'une esthétique qui privilégie le sentiment de l'éphémère. L'amour japonais ne se concrétise pas dans l'Absolu et l'Éternité au contraire de l'Occident. Le Japonais n'est ni fidèle, ni infidèle ; il vit dans le souvenir et le moment présent.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁸¹ *Ibid.*, p. 86.

⁸² *Ibid.*, p. 87.

⁸³ *Ibid.*

amour détaché, éloigné de toute vulgarité qui refuse la comédie sociale⁸⁴. Cette culture du sentiment, Walter l'attribue aussi au concept du *sui* (qu'il définit comme « éducation de l'être »⁸⁵) issu de l'intuition et de l'illusion. Cela s'apparente à des concepts bouddhiques qui restent présents dans les nôt, notamment dans la perception d'un temps répétitif et douloureux par là-même. Cette perception place l'être au cœur du temps, un temps où rien ne disparaît définitivement. La seule voie possible est celle de l'Éveil. Il faut dominer son état pour accéder au sacré, à l'essence même des choses et des êtres. Tout homme devient alors Bouddha et « l'Éveil détache définitivement de l'empire illusoire des désirs, et donc de la souffrance »⁸⁶. Le bouddhisme, explique l'auteur, développe le concept de *mujô* (l'impermanence) qui associe la femme et la fleur. En effet, il précise :

L'érotique japonaise exalte très nettement la beauté féminine pour ce qu'elle a d'éphémère. Différence fondamentale avec une érotique européenne d'origine platonicienne et chrétienne en quête d'absolu⁸⁷.

Évidemment, Alain Walter en vient à évoquer la mort à laquelle est associée la beauté de la femme, cette beauté éphémère, lunaire le plus souvent, comparée à la beauté de la fleur du cerisier⁸⁸. L'époque Heian est, selon lui, l'époque qui donne naissance à cet esthétisme. À la différence de la philosophie européenne, celle de Platon entre autres, le but de la philosophie bouddhiste, si prégnante dans les arts japonais, n'est pas « la Vérité » mais « la Délivrance de la souffrance »⁸⁹. Les amants sont d'ailleurs rarement identifiés. Ce sont leurs actes, leur comportement, leurs vêtements, les objets qui leur donne une identité comme nous pourrions le percevoir dans les didascalies des nôt et le jeu suggéré par les dialogues que nous avons tenté de scruter afin d'étoffer notre enquête. Nous demeurons donc dans

⁸⁴ L'homosexualité est aussi présente et nous pourrions observer que les personnages possèdent parfois les caractères et les comportements d'une certaine forme d'androgynie.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 157. Mishima évoque cette sensation lorsqu'il monte dans un avion qui franchit le mur du son (*Le Soleil et l'Acier*, *op. cit.*). Sans réellement s'afficher shintoïste ou bouddhiste, comme tout Japonais, il reste irrémédiablement influencé par ces concepts. Mais la souffrance ne disparaît chez le dramaturge, elle transcende les personnages.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 233. À l'appui de cette thèse, il donne en exemple le cas du séducteur Genji dont il est question dans le quatrième nô de Mishima. Ce prince semble avant tout fasciné par le mystère de la femme (toute la littérature japonaise dessine des femmes pudiques, distantes, suggestives et inaccessibles).

⁸⁸ Il donne en exemple la poétesse Komachi.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 239.

l'incertain, l'inconnu. Ce qui compte avant tout, c'est la qualité des sentiments. Et pour cela « la menace de mort joue un rôle bénéfique pour l'amour, en resserrant et en intensifiant les sentiments, en précipitant la sublimation de l'avidité sexuelle en tendresse »⁹⁰. Cette sublimation passe par des symboles, surtout en rapport avec la nature (fleurs, lune,...), comme dans le shintoïsme. Nous montrerons comment Mishima, transgressant cette vision traditionnelle de l'érotisme en plaçant ses personnages dans un monde dégradé et perversi, élabore un théâtre nouveau sur des fondations ancestrales dont le thème de la mort demeure le pilier central.

L'obsession de la mort chez le dramaturge s'explique aussi, comme le suggère Alain Walter, par le fait qu'elle permet d'échapper aux conventions sociales, aux attachements matériels. C'est une manière de trouver la voie (*tao*). Nous verrons que c'est peut-être à ce cheminement, cette révélation par l'érotisme conduisant à la mort, qu'il faut associer l'écriture des *nô*s de Mishima⁹¹. Walter suggère « une voie de liberté entièrement poétique »⁹² qui permet à l'amour de devenir « compassion universelle (*jihî*) »⁹³ et d'accéder au sacré⁹⁴. Adaptant cette démarche poétique, notre étude révélera de quelle manière Mishima plonge le spectateur non pas dans la compassion mais dans l'absence et la souffrance. Mishima, comme nous pouvons le percevoir à la lecture attentive des *nô*s, et malgré la modernité, s'inscrit bien dans un héritage, à l'exception de la voie du salut qui passe par des obsessions et des désirs plus personnels. La poésie permet sans doute d'exprimer ce sentiment universel de la vie à travers la mort que le théâtre représente et communique. Chez Mishima, il est la voie privilégiée d'une esthétique séculaire.

Alain Walter, s'appuyant sur l'œuvre de Chikamatsu pour évoquer la conception de l'amour à l'époque Edo (1603-1867) ainsi que l'homosexualité qui

⁹⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁹¹ Dans toute la littérature de l'époque Heian et plus particulièrement dans les *nô*s de la quatrième catégorie, la femme est le médium du plaisir qui mène à la mort. Car derrière la beauté ancienne et patinée d'une Komachi (concept du *sabi* chez les Japonais) se profile un idéal féminin appartenant à un temps différent.

⁹² *Ibid.*, p. 290.

⁹³ *Ibid.*, p. 303.

⁹⁴ Alain Walter cite l'ouvrage du *Kokiji* dans lequel ce « sentiment de fragilité (*ibid.*, p. 304) est si présent. Dans ces textes anciens, « la comparaison de la vie avec un rêve est constante » (*ibid.*, p. 305) et que « l'amour révèle l'illusion fondamentale de toute chose, et dans le même temps en tire le salut » (*ibid.*, p. 307).

est assez présente dans l'ancien Japon⁹⁵ m'a permis de mieux appréhender une certaine forme d'androgynie qui charpente l'œuvre de Mishima. Ce qui importe avant tout, c'est que, dans la continuité des périodes précédentes, les mêmes concepts réapparaissent⁹⁶. Walter insiste par exemple sur l'opposition entre le *giri* qu'il traduit par « obligation » et le *ninjô* par « sentiments humains »⁹⁷. Cette opposition est caractéristique de la culture japonaise classique, donnant naissance à un conflit moral que nous retrouvons dans les cas de suicide. Le théâtre nô permet toutefois de s'affranchir de ce conflit puisqu'il met en scène des fantômes, des morts inapaisés. Or ceux-ci échappent à ce déchirement moral. Walter rappelle par ailleurs que la peur de la mort et de la femme est omniprésente dans la littérature japonaise, tout comme dans le nô *Aoi*. Finalement, il écrit que « le monde des esprits [...] est le produit illusoire de notre vie illusoire, de nos concupiscences, de nos angoisses, de notre attachement à l'être et à l'ego »⁹⁸. Tout cela aboutit au *nirvâna*. Mais, comme nous le verrons, les nôs de Mishima transforment cette peur, ces angoisses en révélation bénéfique, et ils ne se terminent pas vraiment sur un apaisement (au sens religieux) du personnage.

Le lien est souvent établi entre la vie de Mishima et son œuvre tant les aspects biographiques semblent y résonner. Il existe même des interprétations psychanalytiques de l'œuvre⁹⁹. Elles ont permis à cette enquête de mieux appréhender de manière autant poétique, esthétique que psychologique le thème de prédilection de la mort. Dans *Mishima ou la vision du vide*¹⁰⁰, Marguerite Yourcenar articule la vie et l'œuvre de Mishima, accordant peut-être trop

⁹⁵ Par exemple, le Prince Genghi, est peut-être par sa beauté exceptionnelle un rival des femmes. Cependant l'époque de Heian dominée par une littérature féminine se préoccupe peu de ce sujet.

⁹⁶ Un roman important de Mishima, *Les Amours interdites*, décrit cet univers érotique si particulier des Japonais, qui est pleinement celui de Mishima. Ce roman raconte comment un vieil écrivain, Shunsuké, se venge de certaines femmes avec l'aide d'un jeune homosexuel, Yûchi, véritable statue vivante, d'une beauté exceptionnelle. Les deux hommes semblent très proches de l'auteur, l'un par sa vision de la société et des hommes ; l'autre dans ses rapports aux femmes et aux hommes. On retrouve dans ce roman la description sans artifice de la sexualité et une sincérité, déjà si surprenante dans *Confession d'un masque*. Comme dans ses nôs, Mishima semble se projeter dans ses personnages.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 380.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 500.

⁹⁹ Citons, entre autres : Hélène Piralien, *Un enfant malade de la mort : lecture de Mishima, relecture de la paranoïa*, (Paris, Éditions universitaires, 1989), ou Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima : intelligence de la perversion*, (Paris, Éditions, Gallimard, 1996).

¹⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

d'importance à l'acte suicidaire final de l'auteur¹⁰¹. Nous ne négligerons pas le fait que derrière ses nôt, Mishima avance masqué¹⁰². Les *Cinq nô modernes* ne nous dévoilent-ils pas une autre vision de la mort dans laquelle l'artiste échapperait au mythe que l'homme a élaboré ? Cette enquête a surtout été guidée par un intérêt porté aux aspects théâtraux de l'œuvre et aux thèmes qu'elle nourrit. Même si les recherches psychanalytiques et biographiques sont intéressantes, elles nous éloignent de ce qui fait la richesse de ces nôt, à savoir leurs qualités dramatique et littéraire. C'est donc le poète et le dramaturge plus que l'homme que j'ai tenté de scruter. Mishima a toujours été un illusionniste. Et le plus important réside certainement dans l'invisible. Nous nous attacherons à le découvrir, notamment en recourant à des œuvres qui apportent un éclairage sur le thème de l'imbrication de la beauté et de la mort. À cet égard, *Le Pavillon d'Or*¹⁰³ propose un regard indispensable à l'intelligence de notre corpus. Inspiré d'un fait divers (un moine détruit par le feu un bâtiment), ce roman développe quelques thèmes essentiels, chers à l'écrivain, notamment celui de la beauté et de la pulsion de mort¹⁰⁴. Le personnage principal, bègue, marginalisé, en arrive à ne plus supporter la beauté éclatante du temple. En effet, le personnage qui éprouve amour et répulsion pour l'édifice ne cherche-t-il pas aussi à se détruire ? De la même manière, les personnages principaux des nôt se complaisent dans la souffrance et l'érigent en valeur absolue, détruisant par là une beauté et des amours artificielles. L'anéantissement s'offre comme la seule issue : est-ce là la leçon des nôt ?

Avec les nôt, Mishima invente sa propre mythologie à partir d'une mythologie plus ancienne, sans forcément tomber dans le tragique. À l'instar des auteurs de nôt anciens, il procède à une épiphanie du temps douloureux et absolu de la beauté éphémère. Cet « enfant malade de la mort »¹⁰⁵ comme l'écrit Hélène

¹⁰¹ Henri-Alexis Baatsch dans *Mishima : Modernité, rite et mort* (Monaco, Paris, Éditions du Rocher, 2006) s'attarde ainsi beaucoup sur l'itinéraire de Mishima jusqu'au *seppuku*. Même Henry Scott-Stokes construit la biographie de Mishima sur le parcours qui mène à la journée finale (*Mort et Vie de Mishima*, Paris, Éditions Picquier, 1985).

¹⁰² Nous essayons de tirer profit des erreurs d'interprétations sur *Confession d'un masque*.

¹⁰³ Yukio Mishima, *Le Pavillon d'Or*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁰⁴ Francine Ninane de Martinoir signale dans un article intitulé « Beauté et pulsion de mort chez Mishima » combien ce thème est présent dans l'œuvre et, dès *Confession d'un masque*, « l'amour est lié à la pulsion de mort, à l'anéantissement de l'autre et de soi-même », *Le Pavillon d'Or de Mishima : la beauté*, Paris, Belin, 1986, p. 101.

¹⁰⁵ *Op. cit.*

Piralian, qui a vécu quasiment prisonnier dans une chambre mortuaire et étouffante, a développé très tôt un imaginaire morbide avec un goût prononcé pour le néant et la mort. Cette expérience de la mort imprègne l'œuvre de Mishima et Shunsuké, le vieil écrivain, personnage important du roman *Les Amours interdites* résume parfaitement la pensée de l'écrivain lorsqu'il s'exprime ainsi :

Or, dans les expériences de la vie, il y a quelque chose qui se rapproche beaucoup de l'expérience intérieure que l'œuvre procure. C'est l'émotion causée par la mort. Nous ne pouvons pas faire l'expérience de la mort. Cependant, de temps à autre, il nous est donné d'expérimenter la mort. Nous l'expérimentons à travers l'idée de mort, la mort d'un parent, la mort d'un être que l'on aime. Bref, la mort est l'unique style de la vie¹⁰⁶.

Le désir de mort est ancré dans la vie de Mishima et son œuvre réécrit ce fantasme à l'infini. La mort est une expérience qui le passionne, parce qu'elle est associée à la beauté et à la douleur. Les nôs sont donc l'occasion pour lui de « retrouv[er] quelque chose qu'il croyait perdu de son âme »¹⁰⁷. Le dramaturge est aussi un poète qui vit par l'intermédiaire des nôs dans un monde de rêve et d'illusion dans lequel il fait jaillir sa mythologie personnelle. Le spectateur comprend vite que, pour lui, la vie n'est qu'une illusion, et la mort la vraie vie. Comme le dit son personnage, Shunsuké, « En Orient, la mort est nettement plus vivante que la vie »¹⁰⁸. Nous savons en effet que l'idée de mort est toujours inscrite au cœur du vivant¹⁰⁹. Mishima rompt le cycle bouddhiste en ce que chez lui, l'érotisme précipite vers la pulsion de mort. L'amour d'un être mortel constitue l'idéal pour atteindre cette extase. L'émotion, poussée à l'extrême, est alors un chemin vers l'*extasis*. C'est en ce sens que je voudrais interpréter la fin des nôs. Le théâtre participerait donc à une initiation aux mythes de la mort, deviendrait pour l'écrivain une expérience de la mort. Les nôs qui se rattachent à la mythologie japonaise sont un aliment culturel pour Mishima qu'il réinvestit.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁹ Pour les bouddhistes, ce qui naît doit mourir puis renaître, le cercle est sans fin. Cette répétition ne s'arrête qu'avec le nirvâna, l'illumination finale.

C'est la question du rapport au sacré, la vision si particulière de la mort représentée dans le théâtre de Mishima que je me propose d'interroger dans une dernière partie. Après avoir abordé la question de l'héritage, la question de la représentation, le thème de l'érotisme, il conviendra de s'interroger sur le sens d'une telle mort au théâtre et ses modalités de représentation. En quoi la mort théâtrale est-elle un substitut au désir réel de mourir ? En quoi un théâtre poétique sublime-t-il la mort ? Les protagonistes des nôs sont des masques, des doubles de l'écrivain, qui mettent en lumière les illusions, les croyances, les angoisses, les rêves, la mythologie personnelle de Mishima et son rapport au sacré. Ainsi sur la scène des nôs se meuvent les différents masques du poète par le truchement des personnages. Nous assistons à une sorte de recréation du monde, à la découverte d'un univers imaginaire façonné par le dramaturge qui ne se départit pourtant jamais de son âme japonaise et de ses racines culturelles et mythiques, l'imagologie propre au nô rejoignant la mythologie personnelle de l'écrivain.

Comment le théâtre a-t-il permis à Mishima cette recherche d'identité, cette recherche de l'origine première ? Comment est-il parvenu à concilier l'âme japonaise avec son âme personnelle ? Mishima réussit là où d'autres ont échoué. L'art du nô se déperissait et il semblait condamné : Mishima l'a replacé en pleine lumière, lui insufflant sa « modernité ». Sa vision de la mort touche peut-être aussi parce qu'elle est certainement celle d'un contemporain. Mishima part du mythe mais il le transforme et initie une dramaturgie nouvelle dans laquelle la mort est au premier plan, permettant l'accès à ce moment éphémère idéal, concept lié à la beauté chez les Japonais.

Ce que peint Mishima dans ces nôs, ce sont de belles morts ou des morts en attente, comme suspendues dans un espace sacré, un espace aboli du temps. L'espace du vivant est devenu espace de mort. Nous aurons à interroger la capacité du texte à matérialiser cet espace, et la capacité du nô moderne à la concrétiser. Chez les Japonais, les êtres peuvent devenir des *mûyo*, c'est-à-dire des êtres qui vivent tels des morts. L'auteur s'inscrit dans une longue tradition philosophique et esthétique qui remonte aux croyances shintoïstes. Les morts qui apparaissent, épiphanie esthétisée en acte (c'est exactement la même démarche qui invite les Japonais à idéaliser la fleur du cerisier, qui catalyse la beauté et la nature éphémère), sont le symbole absolu de la beauté éphémère qui se cristallise

au moment de la mort. Mishima ne veut conserver que ce trait. La révélation, l'apaisement final est abrogé au profit de cette pétrification des personnages qui se transforment en de véritables statues vivantes, immobiles et figées dans la douleur et l'extase. Serait-ce en esthète que Mishima a approché la tradition du nô ?

Nous comprenons que si Mishima crée un genre nouveau, dont nous aurons à interroger la forme, les enjeux et la modernité, il reste attaché aux concepts de ses aînés en matière de théâtre. Mais en même temps, il demeure proche du fonds culturel dont il s'inspire. L'équilibre est souvent fragile dans les processus de réécriture entre ce qui relève de l'intertextualité et ce qui est proposé à l'adaptation. Si Mishima s'inspire de nos célèbres, c'est qu'ils sont à la source de la culture des Japonais et de leur culte des morts. Plusieurs ouvrages m'ont permis d'approcher cette notion du sacré si particulière chez Mishima, notamment les études de Mircea Eliade et celles de René Girard¹¹⁰, cette enquête avouant aussi sa dette, modeste, à l'histoire des idées et la compréhension des mythes. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade explique que « le mythe raconte une histoire vraie, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des *commencements* » et ajoute un peu plus loin que « les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels »¹¹¹. Le mythe constitue donc bien un retour aux origines. Mishima revendique une modernité qui est fondée sur l'âme japonaise et, pour retrouver ce chemin ancestral, il sait s'appropriier les mythes, les médiatiser. L'écrivain puise dans les nos anciens pour exorciser, en poète dramatique, son goût pour la mort. Grâce à la mort esthétisée, on peut échapper ainsi aux conventions humaines, aux règles sociales aliénantes.

Mishima cherche à accéder à une beauté véritable, sans tabou et il « réfut[e] son appartenance culturelle à la beauté sacrée, [il] nous entraîne dans l'univers libéré de l'érotisme et de la mort »¹¹². Le mythe devient un modèle et une vision particulière du monde. Mishima ne détruit pas complètement le temple de la beauté mais il le transfigure. Le théâtre nô devient le médium de sa quête,

¹¹⁰ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1972. Nous resterons très prudents sur les notions de *mimesis* et de *catharsis* auxquelles fait allusion l'auteur, ces notions, comme nous le verrons, sont inappropriées pour évoquer le théâtre nô, même si les rapprochements sont tentants.

¹¹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 15.

¹¹² Lionel Guillaïn, *Le Théâtre Nô et les arts contemporains*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 334.

« le masque réveille les instincts et fait apparaître l'âme »¹¹³. Il nous convie à un véritable culte, un culte libérateur où prime avant tout ses valeurs esthétiques et éthiques pas si éloignées que cela de l'ancestral Japon de la période Heian. Ses nôs dressent un pont (le fameux pont *hashigakari* sur lequel s'avance le *shite*) entre le passé et le présent avec les figures anciennes qui, en rejoignant de plus contemporaines, nous empêchent de discerner les vivants des morts.

¹¹³ Jean-Louis Barrault, *Cahiers Renaud Barrault*, étude « Le nô » par Jean-Louis Barrault, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 48.

PREMIÈRE PARTIE

TRANSFIGURATION DES
MASQUES ANCIENS.

Le répertoire du théâtre nô ne comporte que peu de pièces, réparties en cinq catégories. On ne distingue par ailleurs que trois types d'exécution pour le personnage du *shite* : vieil homme (*rotai*), femme (*myotai*) ou guerrier (*guntai*). Eugenio Barba précise, s'appuyant sur sa lecture de Zeami, qu'il faut s'éloigner de ce que nous concevons comme des « rôles-types » car le mot *tai* renvoie à des « corps guidés par une qualité particulière de l'énergie qui n'a rien à voir avec le sexe [...] L'une des autres acceptations du mot *tai* est en effet *apparence* »¹¹⁴. Dans les nôs de Mishima ne demeurent que les deux premiers « rôles ». Le personnage du guerrier est, semble-t-il, rejeté, car il ne correspond pas au projet théâtral et poétique de l'auteur qui privilégie les passions amoureuses, les liens affectifs, même dénaturés, parfois sublimés par la présence de la mort esthétisée. Il nous plonge par ailleurs dans un univers onirique et contemporain dans lequel la figure du guerrier serait anachronique et peu évocatrice. Le masque traditionnel que porte le *shite* ne disparaît pas complètement chez Mishima dans le sens où le dramaturge le réinvestit avec des personnages parfois figés, immobiles, statues vivantes et figures de mort. L'acteur aura dès lors des « gestes [qui] ne seront pas ceux spécifiques de la scène ; et ils auront plus d'affinité avec la statuaire. »¹¹⁵ Le masque de la mort est le seul masque qui finalement et paradoxalement rend transparent. Le premier moment de notre réflexion nous portera à scruter les adaptations de Mishima, sa modernisation de ces figures appartenant au fonds culturel des nôs anciens : les « nôs modernes » ; en quoi et pourquoi « modernes » ?

¹¹⁴ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps 2008, p. 74.

¹¹⁵ Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 89.

Chapitre 1

Les figures de la mort.

Le personnage principal d'un nô est le *shite*, « celui qui agit ou fait agir »¹¹⁶ comme le définit Armen Godel et Zeami précisait : « quelqu'un qui n'est pas de ce monde »¹¹⁷. Il faut chercher la source des nôs et de ces personnages « qui ne sont pas de ce monde » dans les rites shintoïstes. Certaines femmes, les *miko*, participaient aux cérémonies et étaient douées de pouvoirs surnaturels. Ces femmes, intermédiaires entre les hommes et les dieux, entraient en transe lors des danses traditionnelles. Elles sont certainement à l'origine de nombreuses légendes et nôs qui furent joués par la suite¹¹⁸. On leur prête des pouvoirs maléfiques comme c'est le cas avec la femme jalouse, d'où l'apparition de nôs du monde réel dans lequel le *shite* est un double maléfique d'un personnage réel¹¹⁹. Gérard Martzel le décrit comme une « ombre souffrante venant dans ce monde... »¹²⁰. Les passions féminines sont donc dès l'origine privilégiées dans les nôs, notamment ceux de Zeami. Nous remarquons que, même si le *shite* n'est pas une femme, la passion amoureuse est présente dans les nôs de Mishima, et mène à la mort réelle ou à la mort symbolique. En ce qui concerne le personnage de Toshinori, il s'agit peut-être d'une réminiscence d'anciennes croyances, celles liées aux « *goze* ou artistes aveugles [...] ». Dans le passé, les aveugles au Japon pouvaient devenir musiciens, masseurs ou acupuncteurs » ; mais Kurihara Nanako écrit surtout que « les paysans étaient persuadés, par exemple, qu'une visite des *goze* accroissait la fertilité et contribuait au repos de l'âme des morts » et ajoute qu'« au début des temps modernes [...] on leur donna l'occasion de jouer dans différents théâtres »¹²¹. La figure du *shite* demeure donc attachée intimement à ces croyances et ce dès les origines de cette forme dramatique.

¹¹⁶ Armen Godel, *Le Maître de nô*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 27.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 71.

¹¹⁸ Komachi possède une certaine parenté avec ces femmes.

¹¹⁹ C'est le cas de Madame Rokujo dans *Aoi*.

¹²⁰ Gérard Martzel, *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 2002, p. 209.

¹²¹ Kurihara Nanako, « *Hôsotan* : sphère et chorégraphie », *Butô(s)*, études réunies et présentées par Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS, 2002, p. 279.

1. 1. Réminiscences des masques anciens.

Mishima s'est inspiré de nôs anciens, célèbres et connus comme les titres l'indiquent ; le public japonais ne pouvait se méprendre sur le fait qu'il s'agissait d'une pratique de réécriture. Dans cette perspective, les *shite* font aussi l'objet d'une re-crédation. Le plus célèbre d'entre eux étant certainement la poétesse Komachi. La réécriture, exercice ancien et valorisé par les Japonais, passe par la reconnaissance de personnages et de motifs revitalisés par Mishima. Ainsi le public est familier du personnage de Komachi, la poétesse dont les hommes tombent éperdument amoureux, fascinés par sa beauté qui les conduit à la mort. Ce thème de la beauté qui tue est enraciné dans la culture japonaise ce qui fait dire à Armen Godel du *shite* qu'il est une « mémoire poétique »¹²². Les autres *shite* sont aussi issus de nôs connus et développent des thèmes et concepts familiers comme celui de l'*amae*¹²³. Mishima, tout en modernisant ses nôs, a désiré préserver et conserver de nombreux éléments dramatiques des nôs anciens, ce qui justifie la dénomination générique de « nô moderne » : c'est bien une forme revitalisée et non réinventée que promeut l'auteur et qu'il promet dès le titre qui signale les épousailles de la tradition et de la modernité.

1. 1. 1. Le *shite*, celui qui agit ou fait agir.

Mishima préserve à bien des égards le personnage du *shite* dans son rôle habituel. C'est tout d'abord le personnage central de chaque pièce, présent du début à la fin, qui donne son sens au nô. Sans Komachi ou Hanjo, la pièce n'existe pas. Le *shite* demeure au centre de l'action. Il est aussi cette présence inquiétante, issue d'un autre monde, dont nous ignorons, au début, le véritable statut comme les véritables intentions. Il est avant tout une passion destructrice, « une passion à l'état pur »¹²⁴. Au début de la pièce, l'action se met en place grâce au dialogue qui l'implique et dans lequel il se dévoile. Dans les nôs de la tradition, Le *shite* entrait et s'avancait vers le *waki* en franchissant le *hashigakari*. Mishima ne s'éloigne

¹²² Armen Godel, *Le Maître de nô*, op. cit., p. 55.

¹²³ Alain Walter (op. cit.) définit l'*amae* comme « une demande d'intimité et d'indulgence faite sous forme de câlineries enjôleuses ». Il donne comme exemple celui du « petit enfant qui réclame le sein ou une nourriture ». Pour lui, c'est la « langue du caprice, de la bouderie, du chantage affectif... », p. 377. On traduit généralement ce mot par « amour passif », p. 378.

¹²⁴ René Sieffert, *Nô et kyogen : théâtre du Moyen Age*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979, p. 19. L'auteur précise que dans les nôs du « monde réel », on peut distinguer un groupe important, « celui des « délirants », les *monogurui*. Il s'agit de personnages qui, sous l'emprise d'une passion exclusive, ont perdu la raison », p. 18.

guère des anciens modèles : dans *Aoi*, il s'agit par exemple d'un viaduc qui rappelle ce pont des nôs anciens¹²⁵. Ensuite le dialogue entre les deux personnages principaux se met en place, généralement à la fin du nô, rappelant la transformation du *shite* et son affrontement final avec le *waki* de la dramaturgie ancestrale. De même chez Mishima, l'action reste centrée sur le personnage que nous pouvons considérer comme l'équivalent du *shite*. C'est Komachi qui se confie au jeune poète et l'amène à revivre un temps ancien. C'est Iwakichi, le vieux portier du *Tambourin de soie* qui provoque sa chute finale par ses lettres à la belle Hanako. C'est le fantôme de Rokujo qui s'acharne sur Aoi. Même dans les deux autres nôs dans lesquels les *shite* semblent subir les événements, ils demeurent les moteurs de l'action dramatique : Hanjo, par son refus de reconnaître son ancien amant ; Toshinori, par son refus de collaborer et de reconnaître ses parents. Quoi qu'il arrive, le public se concentre sur le personnage du *shite*, tout comme c'était le cas dans les nôs anciens : il est le protagoniste au sens premier du terme, à savoir qu'il porte l'action dramatique.

En effet, le personnage du *shite*, dans l'« état d'un homme abandonné à lui-même »¹²⁶, surgit sur la scène avec le fardeau du passé et vient répondre au questionnement du *waki*. Ce dernier, dans *Aoi no Ue* de Zeami, l'Ascète de Yokama prononce même « l'incantation » et « frotte les boules de son rosaire »¹²⁷ afin de faire fuir l'esprit démoniaque de Rokujô qui répond : « Ah qu'elle est terrifiante/la voix de Hannya la-sagesse-suprême »¹²⁸. Par cet exemple, nous voyons que le *shite* s'exprime dans un langage particulier qui est « poésie exclusivement. Ses émotions sont silences et mélodies, immobilités et mouvements »¹²⁹. Les *shite* de Mishima, à l'instar de leurs modèles, correspondent en partie à cette description et, comme dans le nô ancien, sont solitaires, souvent atteints de démence, éprouvant le sentiment de l'abandon, restant dans une attente vaine. Ils cherchent une issue à leur douleur, une voie pour mettre fin à leur errance physique et morale, vivent dans un monde parallèle, un monde d'illusion, comme marginalisés, hors du temps. Les *shite* de Mishima

¹²⁵ P. 127. Comme nous l'avons signalé auparavant, ces pages renvoient à la traduction de Marguerite Yourcenar.

¹²⁶ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁷ *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁹ Armen Godel, *Joyaux et fleurs du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, *op. cit.*, p. 12.

perçoivent les autres tels des morts vivants¹³⁰, enfermés qu'ils sont dans une réalité qui leur appartient et qui s'est désolidarisée de la réalité commune. La passion qui les habite, qui les fait souffrir, détermine leur comportement, lequel est étrange, les rendant mystérieux et fascinants. Komachi ou Hanjo sont devenues ces personnages mythiques de la littérature japonaise, symboles de la beauté inaccessible et mortifère ou de l'attente infinie. Comme dans les nôs anciens, ces personnages revivent le passé dans l'espace du plateau. Mais où se situe la frontière entre illusion et réalité ? Le spectateur, transporté par des figures imaginaires et inquiétantes, revit lui-même les passions et les souffrances du *shite* qui est mû par le sentiment de *l'amae*. Le spectateur partage ce sentiment et c'est sans doute là que le nô moderne rejoint parfaitement le nô ancien, dans cet impact émotionnel sur le public qui traverse les générations. Car le nô impose bien une participation du public, en ce qu'il est amené à comprendre et à adopter la mentalité mythique qui porte ce théâtre. Mishima revivifie dans les temps modernes la nature rituelle de cette forme dramatique ancestrale.

Dans cette réécriture du nô, le *shite* est bien l'élément primordial du dévoilement d'un passé douloureux. Il est l'objet vers lequel tous les regards se tournent. C'est Madame Rokujo qui détermine le comportement et les attitudes des autres personnages dans le nô *Aoi*. Malgré tous ses efforts, Hikaru¹³¹ ne parviendra pas à protéger Aoi. Pourtant le nô de Mishima ne nous indique aucune victoire définitive, tandis que dans le nô de Zeami l'esprit de Rokujô était vaincu par l'Ascète et « rejo[gnait] la Lumière du Buddha »¹³². Chez Mishima, Madame Rokujo s'est vengée mais a échoué dans sa tentative de séduction auprès d'Hikaru qui s'adonnera peut-être dès lors à un amour encore plus fort pour sa femme morte. La mort ne peut que renforcer leurs liens puisque, comme souvent dans la littérature classique japonaise, cet amour pour un mort confine à l'idéal. Mais ce n'est pas l'argument du nô. Sujet de convoitise, sujet d'une quête, victime d'une passion fatale et sujet de raillerie, le *shite* reste, chez Mishima, le personnage déterminant qui occupe l'espace scénique et dramaturgique, du début à la fin, figé

¹³⁰ Hanjo, chez Mishima, se refuse à reconnaître en Yoshio une figure humaine et vivante. Même muni de l'éventail qui l'identifie, celui-ci ne parvient pas à la convaincre de son identité (p. 165).

¹³¹ Le Prince Genghi est nommé « Prince Hikaru le-lumineux » dans le nô de Zeami, *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 130.

¹³² *Ibid.*, p. 135.

dans une obsession mortifère. Le spectateur sait que « les héros de Mishima [...] atteignent un but fixé dès le commencement »¹³³. Et ce but est la mort.

Les *shite* de Mishima sont (peut-être plus que dans les nôs anciens) des êtres paradoxaux, incarnant certainement les tourments du dramaturge. Mais déjà dans les anciens nôs, le *shite* était un personnage à double visage : raffiné et vulgaire, démoniaque et terriblement humain, réel et imaginaire. Komachi, par exemple, mendiant au langage provocateur presque vulgaire chez Mishima¹³⁴, savait répondre aux questions des moines avec brio dans l'ancien nô¹³⁵ ; dans le nô moderne, face au poète, elle adopte une attitude similaire, prenant toutefois une autre dimension lorsqu'elle redevient, dans et par le rêve, la célèbre poétesse. Ce passage par le médium du rêve a une haute valeur symbolique chez Mishima qui signale d'entrée de jeu sa volonté de faire fusionner l'ancien et le moderne. Les autres personnages se comportent aussi étrangement. Toshinori, par son attitude paradoxale, silencieux puis féroce ment moqueur, est perçu par les autres personnages comme un dément¹³⁶. Hanjo, malgré un amour passionnel compréhensible, semble privée de raison. Quant à Madame Rokujo, qualifiée de « fantôme vivant »¹³⁷, sa jalousie l'aveugle et la rend meurtrière. De même, Iwakichi, simple jardinier dans le nô de Zeami et portier dans le nô de Mishima, se transforme après sa mort en un démon dont la douleur et la colère éclatent dans un discours vindicatif qui n'a plus rien à voir avec les propos insignifiants qu'il tenait au début de la pièce¹³⁸. C'est le signal d'ailleurs d'un changement ; la forme s'oppose à l'âme qui l'emporte finalement, transportant le public. Dans son malheur idéal et magnifié, le *shite* entre dans un espace/temps contemplatif qui

¹³³ Annie Cecchi. *Op. cit.*, p. 128.

¹³⁴ Sur la beauté du capitaine Fukakusa, son ancien amour, elle rétorque par exemple au jeune poète : « Ne te monte pas le coup. Il était cent fois plus beau que toi » (p. 35). Ce langage contraste avec d'autres paroles où la poétesse qu'elle fut réapparaît à travers les images employées : « Des ombres glissent devant les fenêtres, et les vitres s'illuminent ou s'assombrissent tour à tour au va-et-vient des danseurs » (p. 38).

¹³⁵ Elle tient un discours fondé sur des principes bouddhistes : « La discordance même des conditions peut sauver ». *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais, op. cit.*, p. 211.

¹³⁶ Monsieur Kawashima le qualifie plus précisément de « demi-dément » (p. 58), ce qui signale la dualité du personnage.

¹³⁷ P. 127.

¹³⁸ S'adressant à la jeune secrétaire Kayoko, il la réprimande : « Allez, ouste ! On dirait que vous voulez protéger la poussière autour de vos pieds ! (p. 83) » ; mais plus loin, c'est un autre Iwakichi qui parle à Hanako : « Je vous aime passionnément. Chacun le sait dans le monde des morts (p. 112) ». Le langage familier du jardinier ne disparaît pas complètement mais ses paroles sont empreints d'une douleur sincère qui l'élève.

peut nous rappeler la clôture des anciens nôs : « l'illumination »¹³⁹ de Komachi dans *Sotoba-Komachi* ; la disparition de l'esprit vengeur du jardinier « au gouffre de l'amour »¹⁴⁰ dans *Aya no tsuzumi* ; les retrouvailles des amants dans Hanjo et celles du père et du fils dans *Yoroboshi* ; l'apaisement de l'esprit de Rokujô, « démon de haine »¹⁴¹, dans *Aoi no Ue*. Mishima adopte cependant une vision plus personnelle, avec une toute autre coloration, comme nous le verrons.

Les *shite* de Mishima représentent aussi des femmes ou bien sont associés à des femmes, figures significatives. Zeami a écrit de nombreux nôs dont le *shite* est une femme (*Hanjo*, *Aoi no Ue*), privilégiant ainsi l'expression du *yûgen* ou charme subtil. Ces femmes, d'une grande beauté, sont des êtres de caractère, extrêmement déterminés. Nous verrons par ailleurs que ces personnages possèdent chez Mishima les traits d'êtres androgynes¹⁴², ce qui est une particularité qui tient à ses obsessions personnelles. Ce qui prédomine chez les *shite* que le dramaturge japonais met en scène, c'est la passion qui les dévore et qu'ils cherchent à assouvir par l'apaisement. Dans les nôs modernes, la femme jalouse domine : c'est un trait distinctif du nô de Mishima, mais qui ne prend son sens que si nous le remplaçons dans la tradition qui l'a nourri : la jalousie en effet a toujours donné naissance, dans le fonds culturel japonais, à des êtres redoutables, des démons particulièrement cruels ; ne prenons comme exemple que celui de l'esprit de Rokujo dans le nô *Aoi no Ue* de Zeami.

Masqués la plupart du temps chez Kan'ami et Zeami, les *shite* sont également des êtres poétiques, qui refusent les convenances sociales¹⁴³. Mishima accentue ce dernier aspect en dégradant les personnages et en les accordant à une société elle-même dégradée, selon lui. Le dramaturge a bien l'intention de représenter dans ses formes modernisées de nô la société décadente qui le déçoit. Komachi est une mendiante provocatrice qui ramasse des mégots, Toshinori se révolte contre les règles que ses parents veulent lui imposer, Hanjo vit en couple avec une femme peintre qui reçoit de l'argent de ses parents pour vivre sa passion (elle se refuse à exposer les toiles de son amante). Personnages tristes, délirants,

¹³⁹ *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais, op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 296.

¹⁴¹ *La Lande des mortifications, op. cit.*, p. 135.

¹⁴² Ce sont des figures privilégiées chez Mishima dès son enfance (Jeanne d'Arc, la magicienne Tenkatsu, ...).

¹⁴³ C'est le cas de Komachi qui profane un stupa.

murés dans leur souffrance, meurtris, vindicatifs et désespérés parfois, Mishima peint toutes les nuances de la douleur qui irradie les autres protagonistes de la pièce, le dramaturge se livrant à une revue des passions dans un espace clos et dans un temps court, ce qui produit un effet de concentration efficace de l'expression des passions. L'action dramatique se construit autour de leurs confidences et de leur parole émouvante. Agissant comme des démons, menaçants, tourmentés, ils divaguent jusqu'à l'issue finale, uniquement conduits ou séduits par leur passion. Les pleurs, la colère, le mépris sont des thèmes récurrents. La ruse dont ils font preuve, la sagacité, la lucidité affichées n'empêchent nullement cependant l'émergence d'une compassion, d'une empathie à l'égard de ces âmes égarées qui, chez Mishima, ne sortent pas de scène et de-meurent.

1. 1. 2. Les attributs du *shite*.

Dans les nôs anciens, le *shite* est un personnage qui arrive de l'au-delà¹⁴⁴. Convoqué par le *waki*, il se présente masqué et sa transformation permettra l'apaisement du démon qui l'habite¹⁴⁵. Dans tous les cas, ce personnage masqué est vêtu d'un habit particulier qui correspond à l'exécution du rôle, à cela s'ajoutent des mouvements, des silences, des paroles ou cris appropriés qui rendent ce personnage reconnaissable¹⁴⁶. Le *shite* dispose aussi de quelques accessoires qui enrichissent l'exécution de l'acteur¹⁴⁷, le jeu obéissant à des codes précis : l'acteur, par exemple se déplace d'une manière particulière, glissant sur le sol¹⁴⁸. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est de remarquer que dans les nôs de Mishima, il demeure un certain nombre de ces attributions. La coloration ancienne est beaucoup plus présente que nous le croyons au premier abord.

¹⁴⁴ Précisons qu'il s'agit de l'esprit qui habite le personnage tourmenté, Cet esprit qui apparaît à la fin de la pièce entre en scène de différentes façons : il surgit la plupart du temps de l'espace *kagami no ma* (chambre du miroir), situé derrière le rideau, placé côté jardin, au bout du *hashigakari* (le pont), qui symbolise la frontière entre le monde des vivants et des morts.

¹⁴⁵ Dans l'ancien nô *Aoi no Ue*, le « *shitetsure* porte un masque blanc, aux traits de jeune fille. Le *maejite* porte le masque *deigan*, visage blême d'une jeune femme, aux yeux et dents dorés, exprimant la jalousie. Le *noshite* porte le masque *hannya*, visage de démon cornu, torturé par la jalousie, yeux globuleux et bouche tordue par un rictus », *La Lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de nô*, op. cit., p. 124. Le premier masque est celui d'Aoi, les deux suivants concernent Rokujô et son esprit démoniaque.

¹⁴⁶ « Hanako ramasse l'éventail », jeté par l'aubergiste, sa patronne, et « fait le geste de pleurer » *ibid*, p. 38. Rappelons que le nô traditionnel est constitué de danses, de chants, de déplacements et de gestes codifiés.

¹⁴⁷ Aoi est représentée sous la forme d' « une tunique de soie signifiant [son] corps », *ibid.*, p. 125.

¹⁴⁸ Nous évoquerons ce point précis dans la deuxième partie.

Si nous considérons que les *shite* de Mishima correspondent aux modèles culturels, nous pouvons déceler des attitudes et des comportements typiques de l'exécution traditionnelle. Ainsi les silences et les mouvements rappellent le jeu codifié du *shite*. À plusieurs reprises, le silence domine dans les nôt de Mishima, malgré l'importance du dialogue qui est sans doute un des marqueurs génériques les plus forts de ces nôt modernes. C'est le cas dans *Sotoba Komachi* avec le poète¹⁴⁹ ou dans *Yoroboshi*, avec quelques silences gênés lors de la rencontre entre les parents¹⁵⁰. Le silence final dans cette même pièce est aussi révélateur de son importance¹⁵¹. Ce silence rythme les pièces, ce qui est un parti pris audacieux pour une pièce contemporaine, mais correspond à la conception du temps chez les Japonais¹⁵². Il est primordial dans les scènes finales, comme dans *Hanjo* où le temps semble suspendu. D'autres éléments encore évoquent une codification ancienne. Nous retrouvons des mouvements traditionnels : dans *Sotoba Komachi*, la vieille mendiante frappe du pied à plusieurs reprises rappelant le jeu caractéristique du *shite*¹⁵³. La transformation de Komachi, la colère d'Iwakichi, le vieux portier du *Tambourin de soie*, les visions de Madame Rokujo dans *Aoi*, celles de Hanjo, marquent de même des éléments de jeu traditionnels. Le théâtre nô est une source d'inspiration pour l'auteur Mishima mais aussi pour le metteur en scène, acteur et spectateur qu'il fut, sans pour autant avoir la facilité du calque. Bien plutôt, il nous semble qu'il a revisité la forme ancienne, qu'il l'a médiatisée, l'adaptant à sa modernité.

Les empreintes de ce théâtre sont à découvrir aussi dans certains vêtements, objets ou accessoires, véritables signes dramaturgiques, qui enrichissent le jeu de l'acteur. Le port du kimono et l'utilisation de l'éventail imposent au corps de l'acteur un jeu particulier. Ils sont par ailleurs les attributs de la femme et renvoient à son élégance, sa pudeur, son statut social. Reiko Ohara, dans un article, signale l'importance des vêtements : « Les vêtements anciens sont les dépouilles d'un passé où se sont accumulés sentiments humains et larmes de femmes, où se sont mêlées les passions de plusieurs

¹⁴⁹ « Ils restent immobiles se tenant par la main » (p. 41).

¹⁵⁰ « Les Takayasu gardent le silence, les yeux fixés sur la porte » (p. 54).

¹⁵¹ « Toshinori reste tout seul dans la pièce brillamment éclairée » (p. 78).

¹⁵² Nous y reviendrons dans la deuxième partie.

¹⁵³ « LA VIEILLE, *frappant du pied* [...] » (p. 45). L'appel du pied rythme les scènes violentes dans les nôt anciens et c'est une manière de convoquer les forces de l'au-delà.

générations »¹⁵⁴. Madame Rokujo et Hanjo portent le kimono, vêtement qui magnifie le corps de la femme. Ce vêtement de couleur noire pour Rokujo anticipe d'ailleurs la fin dramatique du nô. Quant à l'éventail¹⁵⁵, il est le symbole pour Hanjo du souvenir et des retrouvailles espérées avec son amant qui possède le double complémentaire¹⁵⁶. L'éventail est par ailleurs porteur d'espoir. Ces éléments, signes d'une attitude respectueuse et d'une distance mesurée, existent bien entendu déjà dans les nôs anciens. Ayant traversé les siècles, ils semblent incarner pour Mishima la beauté et plus généralement la séduction féminine, comme c'était le cas dans la littérature japonaise. Leur charge esthétique se double d'une portée symbolique : comme le rappelle Gérard Martzel, au Japon :

La croyance en la vie propre d'objets doués d'essence magique est très ancienne [...] ils jouent le rôle de « piles » électriques capables de concentrer l'énergie divine et possèdent de ce fait une vie indépendante¹⁵⁷.

Les gants de Madame Rokujo (accessoire usuel de l'élégance japonaise) et le téléphone, vecteurs de modernité, évoquent cette puissance puisqu'ils semblent transmettre la mort à la femme d'Hikaru, Aoi¹⁵⁸. Il s'agit d'une ancienne croyance qui veut qu'une « âme peut quitter le corps et se manifester dans un objet »¹⁵⁹. De même, le tambourin¹⁶⁰ apparaît comme l'objet maléfique qui cause la perte d'Iwakichi. Dans *Sotoba Komachi* les bancs, réminiscence de la stèle profanée de l'ancien nô, ne sont pas que des éléments de décor ; ils symbolisent pour Komachi le lieu de la mort des amants et elle les compare même à des tombes. Quant à ces mégots, comme le suggère Marguerite Yourcenar, ne sont-ils pas « des vies

¹⁵⁴ Reiko Ohara, « Yûgen, Karei : leurs kimonos », revue *Japon*, Paris, J.-M. Place, 1990, p. 202.

¹⁵⁵ Cet objet était déjà capital dans l'ancien nô puisqu'il permettait la reconnaissance et les retrouvailles des amants.

¹⁵⁶ La fille porte un éventail d'homme, représentant un paysage de neige ; l'amant infidèle a son éventail à elle, orné d'un dessin de belles-de-nuit » (p. 150).

¹⁵⁷ *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, op. cit., p. 131.

¹⁵⁸ Dans l'ancien nô, le démon menaçait la tunique symbolisant Aoi avec un maillet. Mishima a privilégié des objets plus modernes.

¹⁵⁹ Dictionnaire *Mythes et mythologies* par Félix Guirand et Joël Schmidt, Paris, Larousse, 2006, p. 489. Les auteurs rappellent aussi que ces âmes sont associées à des *Kami*, mot « qui signifie « êtres placés plus haut », ceux qu'on vénère, et n'a pas la signification de notre mot dieu. Ces *Kami* japonais sont souvent caractérisés par l'épithète *chi-haya-buru*, qui peut se traduire par puissant ». *Ibid.*

¹⁶⁰ Le tambourin de damas de l'ancien nô, qui peut rappeler celui qui servait à marquer les heures dans les palais autrefois, devient, chez Mishima, un tambourin de soie, objet que le professeur de danse Fujima destine initialement à un spectacle (p. 101). Ce tambourin évoque aussi ceux qui sont présents sur la scène du nô (deux tambours, *tsutsumi* auquel il faut ajouter une flûte, *fue*).

humaines »¹⁶¹ consommées que la vieille dénombre ? Il est vrai que ces éléments de modernité constitués par la cigarette mais aussi par le téléphone dans *Aoi* sont une des spécificités des nôs modernes de Mishima¹⁶², ce par quoi en effet ils inscrivent dans une modernité (celle de Mishima) les éléments de dramaturgie. L'art théâtral du nô est construit à partir de ces objets que l'acteur manipule, ces mouvements qu'ils initient, ces comportements qu'ils enfantent, favorisant notamment la transformation et la transe du *shite* en devenant « des signes, des puissances qui se substituent à leur usage initial »¹⁶³. La mise en scène de la mort s'accompagne souvent d'éléments symboliques, autant de signes qui construisent le nô moderne qui certes ne se départit pas de la charge symbolique accordée aux objets, mais se contente de moderniser ces objets.

Un autre point qui peut attirer notre attention est l'importance du chiffre cent dans les nôs de Mishima. Ce chiffre apparaît déjà dans les textes anciens. Nous pouvons y lire tout d'abord une référence religieuse, comme le précise Mircea Eliade :

La décadence progressive de l'homme est marquée dans la tradition bouddhique par une diminution progressive de la vie humaine [...] Le septième Bouddha, Gautama, fait son apparition lorsque la vie humaine n'est plus que de 100 ans, c'est-à-dire réduite à la limite extrême¹⁶⁴.

Mishima, comme tout Japonais, accorde une attention particulière à ce chiffre, ce que rappelle Georges Banu :

Mishima cite un vieux recueil de contes médiévaux selon lequel « après un laps de cent années, les objets du foyer, par métamorphose, devenant des esprits, jettent le maléfice au cœur des hommes ; et c'est pourquoi cela est dénommé Tsukumagami, ou Esprit du Malheur¹⁶⁵.

Ce chiffre renvoie donc aussi à des croyances de type shintoïstes. C'est un chiffre que nous retrouvons surtout dans le nô *Le Tambourin de soie* (Iwakichi adresse

¹⁶¹ Marguerite Yourcenar, avant-propos. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁶² Nous en reparlerons dans les parties suivantes.

¹⁶³ Gérard Martzel, *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, op. cit., p. 163.

¹⁶⁴ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p.86.

¹⁶⁵ Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Paris, Aubier, 1986, p. 52. Georges Banu n'indique pas la référence de cette citation mais le mot *tsukumagami* correspond à la définition proposée.

cent lettres à la belle Hanako et doit frapper cent fois le tambourin) ainsi que dans le nô *Sotoba Komachi* (le poète souhaite revoir dans cent ans après sa mort Komachi et il voit dans les yeux des amants un « monde cent fois plus beau qu'il ne l'est en réalité »¹⁶⁶). Par ailleurs, Komachi est dans sa centième année. Autre élément entaché de ce symbolisme particulier, le laurier, arbuste qui possède tout comme le pin des feuilles persistantes, dont Iwaskishi prend grand soin. Noël Peri nous renseigne sur l'importance de ce chiffre dans la symbolique végétale :

D'après une ancienne croyance, le pin croit pendant cent ans ; à ce moment sa force épuisée se renouvelle en « revenant à son origine », et une nouvelle période de 100 ans recommence. Après dix de ces « renouvellements » le pin fleurit¹⁶⁷.

Cent paraît être un chiffre symbolique qui dit une sorte d'absolu. Chiffre de l'attente, de l'espérance, du renouvellement, il cristallise la fin tout en annonçant conjointement une renaissance. Mêler vie et mort, monde révolu et monde contemporain, passé et présent, est peut-être aussi le vœu de Mishima au moment de choisir la forme du nô pour la rendre à une nouvelle jeunesse.

Sans évoquer véritablement des problématiques de décor et de mise en scène que nous aborderons dans une seconde partie, il faut cependant aborder une thématique essentielle en ce qui concerne les attributs du *shite*, à savoir celle de la nature. En effet, il semble impossible d'étudier les œuvres japonaises sans comprendre qu'« une tradition millénaire mêle étroitement le sentiment de la nature à l'art et aux lettres pour donner naissance à une culture des plus raffinées »¹⁶⁸. C'est dans la mythologie (Amaterasu, dieu du soleil, ancêtre de la famille royale) et le culte shintoïste (animisme) que nous retrouvons cette culture. Le *shite* ainsi que les autres personnages agissent et sont fortement influencés par les saisons, le temps, le moment de la journée. Le nô se déroule toujours à une période donnée, une saison, un moment qui favorise une atmosphère particulière¹⁶⁹. Ce temps influe sur le *shite*. Si *Hanjo* se déroule à l'automne¹⁷⁰, c'est parce que l'été, saison des amours, est terminé et que son amant est parti.

¹⁶⁶ P. 30.

¹⁶⁷ *Le Nô*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1944, p. 101.

¹⁶⁸ Philippe Pons, « La nature et les hommes », *Japon*, Guides bleus, Paris, Hachette, 2008, p. 54.

¹⁶⁹ Déjà dans *Koi no Omoni*, la didascalie initiale indique : « Neuvième lune, fin d'automne », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 283.

¹⁷⁰ Chez Zeami, Hanako évoque déjà « le vent d'automne », *ibid.*, p. 41.

Symboliquement, Hanjo conserve l'éventail que l'on range habituellement jusqu'au printemps suivant, éventail sur lequel figure un paysage de neige, image qui fait écho à ce qu'elle ressent, son paysage intérieur. Mishima reste sensible à cette nature à propos de laquelle Mircea Eliade affirme qu'« il n'y a pas d'homme moderne, quel que soit le degré de son irréligion, qui ne soit sensible aux *charmes* de la Nature »¹⁷¹.

À ce propos, la nuit et les « luminaires célestes », lune¹⁷² et soleil ont aussi un rôle déterminant, dans les nôtres anciens comme modernes. Pour les Japonais, le concept de *yûgen* correspond à la pleine lune qui renvoie à la beauté idéale, « la beauté féminine et l'astre nocturne nourrissant réciproquement leur luminosité »¹⁷³. La lune est associée à l'amour mais aussi à la mort selon Louis-Vincent Thomas :

On ne saurait parler de symbolique spatiale liée à la mort sans rappeler les fantasmes suscités par la lune. Associé aux menstrues (une expression populaire française qualifie les règles de « moment de la lune » ; pour le Maori, la menstruation est la « maladie lunaire » ; les Diola du Sénégal parlent de « l'eau de la lune » pour nommer le sang menstruel), elle est encore un référent privilégié pour évoquer la mort et la renaissance¹⁷⁴.

La lune est à la fois le symbole de vie et de mort, marque du temps qui passe et promesse d'un renouvellement. Nous retrouvons donc un système d'oppositions ainsi que de complémentarités à travers l'évocation de la nature. Symboliquement, les astres, les saisons sont le miroir des sentiments éprouvés par les personnages et le macrocosme dans lequel se dessine la trajectoire humaine. La scène, et plus précisément l'espace scénique, est à l'image de l'univers, microcosme reflétant le macrocosme. La vie annonce la mort qui donne naissance à une nouvelle vie. Chaque élément de la nature renvoie à ce paradoxe :

¹⁷¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 131.

¹⁷² La lune est constamment évoquée dans les nôtres anciens, notamment dans *Hanjo* où elle figure à plusieurs reprises.

¹⁷³ Alain Walter, *Érotique du Japon classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p.229.

¹⁷⁴ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1980, p. 466-467.

Le vent dans les pins et le courant du fleuve représentent l'impermanence générale du monde, par opposition à la permanence de l'Absolu, symbolisée par l'éclat de la lune¹⁷⁵.

La lune accompagne Komachi, Aoi et Iwakichi ainsi que Hanako à la fin de la dernière pièce (à noter que l'autre Hanako dans *Le Tambourin de soie* porte un tatouage en forme de croissant de lune, signe de beauté, mais signe trompeur et transgressif de la part de Mishima, puisque c'est le signe distinctif d'une femme qui s'est livrée à la débauche), ce qui nous fait dire que la modernité de Mishima peut parfois être lue comme une transgression de la tradition, pas toujours comme sa réadaptation ou revitalisation. Dans *Hanjo*, Jitsuro évoque la beauté du « visage innocent » d'Hanako « pareil à la lune entourée d'un halo »¹⁷⁶. Mircea Eliade compare la sacralité différente de la lune et du soleil :

La Lune valorise religieusement le devenir cosmique et réconcilie l'homme avec la Mort. Le Soleil, par contre, révèle un autre monde d'existence : il ne participe pas au devenir, toujours en mouvement, il reste interchangeable, sa forme est toujours la même¹⁷⁷.

Il semble que les nôt de Mishima révèlent cette dichotomie, puisque les personnages, dans l'attente, qui demeurent visiblement incapables d'aimer si ce n'est dans la douleur et la souffrance, sont Komachi, Hanako et Toshinori. À l'opposé du nô ancien qui célébrait les retrouvailles des deux amants, Hanako en effet, se complaît dans une attente infinie et insatisfaite. Nous retrouvons une attitude similaire avec Komachi et Toshinori qui se retrouvent seuls, alors que dans les nôt initiaux, elle repartait apaisée et lui se réconciliait avec son père. Les nôt de Mishima diraient-ils le divorce d'avec la tradition en ce que les fins ne sont jamais apaisées ? Or ces trois *shite*, surtout en ce qui concerne le dernier, sont des personnages plutôt associés au jour et à la lumière. Mais la nuit, qui intervient dans quatre des nôt, et la lune sont annonceurs de mort et de séparation définitive. Nous voyons très nettement que le dramaturge accentue la solitude des personnages, leur déshérence, leur déchéance : ce serait cela aussi, la modernité de Mishima. Le désir se nourrit de l'absence de l'autre ou de sa disparition. La

¹⁷⁵ Alain Walter. *Op. cit.*, p. 501.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p.136.

nature est associée à cette décrépitude. Certains éléments comme la neige, la glace¹⁷⁸, le vent¹⁷⁹, le froid¹⁸⁰, la boue¹⁸¹ sont annonciateurs d'une décomposition, d'une souffrance, d'une mort prochaine que seule l'illumination pourra annihiler ou la solarisation dans le cas de Toshinori¹⁸².

Dans la littérature, de même que dans la vie, les Japonais éprouvent un grand respect pour la nature et sont soucieux du végétal. Comme nous l'avons évoqué dans le paragraphe précédent, les personnages adoptent une attitude contemplative qui n'est pas sans rappeler le lent et minutieux développement végétal. À l'image du laurier qu'il soigne avec amour, Iwakichi adresse avec une patience infinie ses lettres à la belle Hanako car, comme « dans le Japon de l'Antiquité », il suit « le modèle de la végétation. La vie de l'arbre, c'est la patience, le silence »¹⁸³. Des liens très forts semblent le rattacher au laurier miniature dont il s'occupe. De manière réciproque, l'arbre adopte une coloration rouge¹⁸⁴ lorsque Iwakichi prend conscience que l'on vient de le berner avec un tambourin silencieux, couleur qui symbolise aussi le danger que le vieil homme représente désormais. Le laurier et la lune sont originellement liés puisqu'un « cannelier¹⁸⁵ géant [...] selon la légende chinoise vit sur la lune »¹⁸⁶. Les

¹⁷⁸ Lorsque Madame Rokujo prend la main d'Hikaru, celui-ci constate : « Vos mains sont comme de la glace » (p. 129). Dans le nô de Zeami, Rokujô se manifeste surtout comme un « esprit de haine », *op. cit.*, p.128.

¹⁷⁹ Si Madame Rokujo donne à Hikaru « un baiser rapide, comme une brise » (p. 131), ce vent est aussi celui qui permet au yacht d'avancer. Il y a dans cette association du personnage avec la nature une parenté avec les *kami*, les esprits ou dieux chez les Japonais. Le vent représente une menace sournoise qui est peut-être celle de la mort.

¹⁸⁰ Hanako, dans *Hanjo*, se réjouit de voir « de la neige sale » (p. 156) dans ce qui reste d'un journal découpé par sa compagne Jitsuko.

¹⁸¹ La chute d'Iwakichi est associée à la lune dans une image étonnante puisque le personnage affirme : « La lune tout éclaboussée de boue est tombée sur la terre. Quand j'ai sauté, j'ai suivi la lune. On pourrait dire que la lune et moi nous sommes suicidés ensemble » (p. 109). La nature et la beauté ont été profanées par l'humiliation d'Iwakichi. La boue est évoquée aussi par l'infirmière dans le nô *Aoi* : « Certains hommes meurent dans la boue...La boue est la décoration qu'ils portent » (p. 126). La mort dégradée se lit dans cette référence à la boue, sorte de terre infamante.

¹⁸² Dans ses visions, il évoque des « averses de flammes », des « maisons en feu », « un grand arbre enveloppé de flammes », des « arbustes et [des] bosquets de bambous [qui] portent tous le blason et la livrée du feu », des « bannières de feu » ; mais il ajoute que « tout est étrangement calme » (p. 74) comme si ce feu était un symbole de plénitude. À l'inverse, dans le nô ancien, le *shite* qui porte le masque *yoroboshi* (nom du masque) est plongé dans « les ténèbres », *op. cit.*, p.337.

¹⁸³ Tomonobu Imamichi, « Sur le fondement de l'esthétique japonaise », revue *Japon*. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁴ « Le laurier où le tambourin est resté suspendu devient visible dans cette aura rouge », p. 112.

¹⁸⁵ De la famille du laurier.

¹⁸⁶ Alain Walter. *Op. cit.*, p. 229. Dans la mythologie, une princesse, Kaguya, s'est retirée sur la lune, déçue par les humains. Beauté féminine et beauté lunaire sont ainsi associées.

princesses chinoises et japonaises se réfugient également sur cet astre. Dans la tradition japonaise, le pin est « présent à toutes les saisons » et « symbolise le lien éternel »¹⁸⁷. Il est « toujours vert, même durant les frimas, symbolise la force et la durée »¹⁸⁸. À l'origine, Gérard Martzel nous apprend que, dans le cadre des cérémonies rituelles, « des individus étrangers au village, vivant en ermites » descendaient des montagnes pour « apporter le pin de l'an neuf, déguisés en *kami* de la montagne »¹⁸⁹. De là certainement la présence régulière d'un pin dans le décor du nô¹⁹⁰ qui signe la présence de la nature et son rapport primordial aux hommes. L'arbre accompagne aussi Hanako, la démente, qui attend désespérément son amant avec le corps « rempli par des milliers d'aiguilles de pin »¹⁹¹. Les deux végétaux, le laurier et le pin, semblent dotés des mêmes qualités. Objets ou éléments naturels peuvent donc devenir en partie le réceptacle de l'âme du *shite*, le miroir de ses émotions. Mais le végétal possède aussi une dualité redoutable : la beauté de la fleur annonce sa mort prochaine. Et ce sont des « fleurs de douleur »¹⁹² que Rokujo dépose au chevet d'Aoi. Nous voyons quelle importance les Japonais accordent à la nature, comme « le végétal domine leur esthétique »¹⁹³. Mishima ne déroge pas à la règle, mais nous verrons que son théâtre contemporain adapte aussi ces concepts à des éléments plus modernes.

L'intertextualité, si présente dans les nôs de Mishima, reflète un système d'échos dont les ramifications concernent aussi l'œuvre de l'écrivain. Toshinori, par exemple, associé au soleil et surtout à la lumière, rappelant les bombardements dont il a été victime, donnant naissance à des souvenirs de feu, d'incendie, est très proche d'un autre personnage de roman célèbre. Comme pour Mizoguchi, en effet, le héros du roman *Le Pavillon d'Or* de Mishima, le feu est symbole de destruction, en opposition avec une conception habituellement positive du feu au Japon, et surtout du soleil, symbole de renaissance. Dans le roman, « l'image du feu s'impose à Mizoguchi lorsqu'il perçoit la médiocrité du

¹⁸⁷ Reiko Ohara. *Op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁸ Vadime et Danielle Elisseeff, *La Civilisation japonaise*, Paris, Arthaud, 1987, p.278.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁰ Il y a devant le *hashigakari* trois petits pins, placés à intervalle régulier, qui sont aussi un repère pour l'acteur qui avance masqué.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 153.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 60.

¹⁹³ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice*, Paris, Gallimard, 1986, p. 102.

monde qui l'entoure »¹⁹⁴. En revanche, la libération pour Toshinori viendra d'une autre source. Il se pourrait bien que comme s'y attend le jeune poète du premier nô « le soleil brill[e] en plein minuit »¹⁹⁵. La cécité qu'il subit développe ses autres sens et c'est à la douleur qu'il est le plus sensible car cela demeure la seule chose qui le touche réellement. Seule la couleur blanche étincelante de la lumière, symbole, comme souvent dans les cultures asiatiques, de la mort (qui se révèle par l'absence de forme constatée par Toshinori) et du néant, l'apaisera. C'est aussi la couleur du sacré et de l'illumination, Tomonobu Imamichi précise même que « c'est le blanc qui domine le monde sur le plan idéal »¹⁹⁶. En fait, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, Mishima en créant ses personnages de *shite*, éveille chez le spectateur une vision intérieure (et sans doute antérieure) que la nature reflète. Il revient à Toshinori d'élaborer ce qui pourrait définir un *shite* : « mon âme toute nue rôde dans le monde sans forme »¹⁹⁷. Il nous offre littéralement son âme.

À plusieurs reprises, d'autres forces de la nature sont évoquées. C'est particulièrement le cas dans le nô *Aoi*. Lorsque Hikaru et Madame Rokujo se retrouvent près de la maison de cette dernière, au bord d'un lac, la description du lieu se bâtit sur de nombreuses références traditionnelles à la nature¹⁹⁸. Le lac est proche d'une montagne, la maison bordée d'arbres et d'un jardin¹⁹⁹. L'évocation du renard symbolise la tromperie qui piège les hommes amoureux, plus loin le poulet qu'égorge le renard²⁰⁰ renvoie à la situation du drame qui se joue. Madame Rokujo décrit l'endroit d'une manière inquiétante. Tous les éléments semblent indiquer la dangerosité de cette femme. L'eau, « les fleurs d'hydrangea noyées » et la comparaison avec les « traîneaux de glace »²⁰¹ suggèrent le mystère des eaux profondes qui peuvent engloutir. C'est d'ailleurs dans un étang qu'Iwakichi, le

¹⁹⁴ Jean Picano, « L'image du temple dans *Le Pavillon d'Or* », *Analyses et réflexions sur Mishima : la beauté*, Paris, Ellipses, 1986, p. 66.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 66. Déjà dans *Aoi no Ue* de Zeami, Rokujô déclare : « moi je n'ai plus de forme », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 127. Le corps du *shite* a disparu, seule son âme rôde. Cela confirme en tout cas le statut de *shite* de Toshinori.

¹⁹⁸ Chez Zeami, les références à la nature sont plus rares et discrètes avec le printemps qui laisse place à l'automne, les images d'un « étang aux eaux noirâtres » et le son de « l'arc de catalpa », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹⁹ P. 135.

²⁰⁰ P. 140.

²⁰¹ P. 136.

jardinier âgé du nô ancien, se noie, tandis que chez Mishima il se jette d'un immeuble. Toutes les descriptions poétiques des nôs de Mishima soulignent l'importance de la nature mais aussi le goût des Japonais pour le détail et la volonté de donner vie dans leurs œuvres à un condensé du monde, un monde miniature. Le drame lui-même n'est-il pas en microcosme ? Ces passages montrent que le *shite* demeure un être poétique dont les visions confinent au mystère et au sacré, visions que le *waki* provoque par son questionnement.

1.1. 3. Le *waki*, celui qui attend et interroge.

En face du *shite* se trouve le second personnage important d'une pièce de nô, le *waki*. Habituellement, la tradition en fait le premier personnage présent sur scène, parfois accompagné. Gérard Martzel estime qu'au Japon le « théâtre est né du dialogue que le *waki* engage avec le *shite* »²⁰². Il précise :

Nous pensons que le rôle du *waki* s'est étoffé dans ces fêtes populaires que Kan.ami connaissait bien. Une sorte de complicité par l'intermédiaire de ce personnage, s'établissait entre la salle et les danseurs personnifiant les divinités »²⁰³.

Nous reparlerons plus loin de ce qui pourrait nous faire penser au théâtre grec, mais notons déjà ce premier rapprochement d'un dialogue qui s'instaure petit à petit et prend l'avantage sur la danse et la musique. Zeami, dans ses traités, définit le *waki* comme celui qui est « du côté », « personnage secondaire »²⁰⁴, manière de deutéragoniste. Il interroge le *shite* comme nous pouvons l'observer dans les nôs anciens : dans *Sotoba-Komachi*, le *waki* se dédouble en deux moines bouddhistes qui interpellent Komachi, assise sur un stupa ; le vieux jardinier de *Aya no tsuzumi* est convoqué par un seigneur de la cour tandis que ce rôle est dévolu à l'officier de l'empereur dans *Koi no Omoni* et à un général de rang inférieur dans *Hanjo* ; dans *Aoi no Ue*, c'est l'ascète dont nous avons déjà parlé ; et, dans *Yoroboshi*, le *waki* est Saemon l'Ancien, le père du jeune moine aveugle. Ces personnages sont les représentants de l'autorité, qu'elle soit politique, religieuse ou familiale. Ils font preuve de lucidité et de combativité face aux esprits des *shite*. Nous remarquons que les nôs de Mishima modifient ce rapport entre le *shite*

²⁰² *Op. cit.*, p. 224.

²⁰³ *Ibid.*, p. 229.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 19.

et le *waki*, qui semblent plus proches par et dans la souffrance qui les réunit. Komachi est questionnée par le jeune poète qui, voulant connaître son nom et son histoire, finit par s'identifier à l'un de ses amants malheureux ; Toshinori subit l'interrogation de Shinako, jeune femme pleine de compassion à son égard. Dans les autres nôs, le *waki* sollicite le *shite* sans que nous puissions vraiment parler de questionnement. Il n'en demeure pas moins que le *shite* entretient avec le *waki* un dialogue essentiel qui donne son essence dramatique aux nôs, au point qu'il n'est pas faux de dire que ce dialogue entre *waki* et *shite* fonde l'action dramatique, si action dramatique il y a dans les nôs. Nous pouvons penser comme Gérard Martzel que le *waki* est à la source du théâtre nô :

Le théâtre est né, au Japon, de la montée sur la scène du *waki*, absent des ballets religieux aristocratiques : c'est lui qui provoque l'apparition du protagoniste, permet l'étude de la psychologie du personnage principal, l'exposition de l'intrigue ou de la situation dramatique et prépare le dénouement²⁰⁵.

Chez Mishima, de manière plus nuancée, nous remarquons que le *shite* et le *waki* sont au centre de la pièce. Le nô *Aoi* est le seul qui brouille les pistes, puisque le personnage d'Aoi s'immisce entre les deux protagonistes principaux mais ne fait que subir l'action.

Quelle est donc la nature et le rôle du *waki* chez notre auteur et en quoi ce rôle est pris dans un processus de modernité du genre ? Nous verrons que Mishima lui attribue un rôle plus important que dans les nôs anciens parce que l'auteur « moderne » a décidé de parier sur l'intensité dramatique de ses adaptations théâtrales, d'arracher le nô à une forme de hiératisme. En revanche, il garde en partie ce qui constitue sa spécificité. Car à l'origine, comme l'indique Paul Arnold :

En face du héros, en proie aux passions, le *waki*, lucide, froid ou pitoyable, constate, enregistre, surveille l'action héroïque ou téméraire du *shite*, le pousse à trahir son arrière-pensée ou à réaliser l'action qu'il méditait²⁰⁶.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 130.

²⁰⁶ *Le Théâtre japonais d'aujourd'hui*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1974, p. 41.

Ces caractéristiques correspondent au comportement de certains *waki* de Mishima. En effet, ils apparaissent souvent froids et lucides (Shinako, Hanako) ou peu sensibles à autre chose que le sort du *shite* (Hanako, Jitsuko). De cette manière, ils agissent bien comme les témoins qui assistent à la confession du *shite*. Notons que Hikaru, par son nom (comparé par l’infirmière au Prince Genghi), n’est pas d’emblée un *waki* commun. Mais c’est aussi le cas des autres *waki* dont le statut social renvoie à une classe aisée, supérieure ou particulière : le poète ; Shinako, membre du Conseil d’arbitrage, vêtue d’un kimono ; Hanako vêtue de même, femme qui semble être une geisha et que la secrétaire décrit comme « une dame de la haute »²⁰⁷ rappelant la courtisane du nô ancien ; Hikaru, homme d’affaires ; Jitsuko, la femme artiste peintre. La contemporanéité des personnages n’est donc pas incompatible avec l’ancien statut du *waki*. En effet, comme nous le voyons dans les nôs, les *waki* chez Mishima appartiennent autant au passé qu’au présent par leur fonction et leurs attributs, le dramaturge ayant eu le secret de mêler passé et présent : poète ; artiste peintre ; une femme élégante, Hanako, qui a les attraits et la tenue d’une geisha ; Hikaru, homme d’affaires, dont les traits rappellent ceux du légendaire Prince Genghi ; Shinako enfin, membre du conseil d’arbitrage, juge impartial et poétesse au comportement étrange par ailleurs²⁰⁸. D’autre part, si le *waki* est celui qui observe, attend puis interroge, notons que Mishima adapte cette posture puisque ce personnage manifeste sa présence par une immobilité étrange ou un questionnement mortifère. Ainsi Hanako n’intervient quasiment pas dans l’exécution de l’envoi du tambourin et ce n’est qu’à la fin qu’elle dialogue avec Iwakichi. Elle reste silencieuse et quasi immobile dans la première partie du nô ; ensuite elle semble précipiter Iwakichi vers l’acte ultime. Komachi, Shinako, Hikaru et Jitsuko accompagnent également le *shite* dans cette acmé dramatique que le dramaturge amplifie en faisant disparaître les autres personnages²⁰⁹.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 85.

²⁰⁸ Elle proclame entre autres ; « Je tiens une balance invisible, et je distribue impartialement aux uns et aux autres la joie ou l’amertume qui conviennent. Pour moi, les volutes de la colère sont seulement l’équivalent des veines de l’agate, et les flots d’un violent torrent sont une sculpture sur cristal » (p. 59).

²⁰⁹ Dans *Sotoba Komachi*, un policier et deux clochards interviennent quelques instants mais la pièce se termine bien sur la seule présence de Komachi.

Par bien des aspects le *waki* rappelle le rôle dévolu au chœur dans le théâtre grec²¹⁰. Le discours tenu par ces personnages est parfois poétique (le poète, bien sûr, mais c'est aussi le cas de Shinako). Le *waki* accompagne en quelque sorte le *shite* et permet au spectateur de mieux intégrer le drame qui s'est joué et qui va se résoudre. Une partie du rôle du chœur, qui n'existe pas chez Mishima²¹¹, est dévolue au *waki* dans les *Cinq nô modernes*, accentuant, de fait, l'importance du dialogue, trait distinctif de la dramaturgie de Mishima. Armen Godel dit des *waki* que ce sont des « marginaux qui ont rendez-vous avec les êtres de l'au-delà »²¹². Ils sont en même temps acteurs et spectateurs par le procédé de mise en abyme auquel s'adonne le nô puisque « souvent dans le théâtre nô, le second acteur, le *waki*, représente son propre non-être, c'est-à-dire son « absence » de l'action »²¹³. Mais le *waki* est curieux, concerné par le *shite* : le poète face à Komachi participe, finalement, pleinement à l'action ; Shinako cherche à aider Toshinori ; Jitsuko est attentionnée à l'égard de Hanjo ; Hanako répond à l'appel de Iwakichi et Hikaru suivra, malgré lui, Rokujo. Pour Georges Banu, dans le nô archaïque, le *waki* sur scène « s'abandonne à la méditation dont le regard fixe est la preuve. Une fois le revenant arrivé, son esprit s'éclaire »²¹⁴. Son rôle traditionnel est d'être l'intermédiaire entre les *kami*, les âmes égarées, et les hommes²¹⁵. Par conséquent, comme l'explique Lionel Guillain, « c'est par le biais du *waki* personnage-spectateur que le public est transporté dans le temps et un univers où le réel et le rêve se mêlent »²¹⁶. Nous verrons que Mishima lui attribue un rôle encore plus important et accentue sa présence dans l'action dramatique.

Que reste-t-il encore des attributs du *waki* ? À l'instar du *shite*, nous avons vu que l'idée de permanence (influence bouddhiste présente très tôt dans les

²¹⁰ Signalons toutefois que ce chœur est présent dans la plupart des nôs. Composé de quatre, huit ou douze chanteurs en costumes de « ville », ils sont le complément du *waki*. Assis, immobiles, ils ne participent pas à l'action. Leur rôle est plutôt de commenter et décrire l'action.

²¹¹ Ce chœur est présent dans tous les nôs anciens dont s'est inspiré Mishima. Ce chœur prend en charge les paroles, pensées et sentiments des protagonistes, notamment à la clôture des nôs.

²¹² Armen Godel, *Le Maître de nô*, *ibid.*, p. 28.

²¹³ Eugenio Barba, « Anthropologie théâtrale », *L'Énergie qui danse : un dictionnaire*, *op. cit.*, p. 16.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 56.

²¹⁵ Dans les nôs anciens, le *waki* intervient toujours par nécessité. Il s'agit d'apaiser un esprit menaçant. Le retour vers l'au-delà de cet esprit peut même aboutir à des retrouvailles heureuses comme dans *Sotoba-Komachi* ou *Yoroboshi*, ce qui n'est pas le cas chez Mishima.

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 75.

nô anciens) définit un certain comportement du *waki*. Il est aussi, tout comme le *shite*, associé à des éléments naturels ou culturels. Les sources des nô sont à nouveau présentes lorsque nous évoquons les *shite*. Nous avons déjà rappelé la beauté légendaire du Prince Genghi. De même, le jeune poète devient, dans le retour au passé, le capitaine Fukakusa, l'ancien amant de la poétesse Komachi. Les discussions entre Toshinori et Shinako sur la position du soleil à l'Est ou à l'Ouest reprennent l'ancien débat sur la position qu'il faut prendre face au soleil et au Portail de l'Est ou celui de l'Est. Ces dialogues où survit délibérément la culture bouddhiste, nous les retrouvons dans les notions de l'éternel retour et de l'impermanence de toutes choses qui parsèment les textes, surtout dans les scènes de clôture. Le vent, mais aussi les changements liés aux saisons, connotent cette impermanence. Le banc présent²¹⁷ dans *Sotoba Komachi*, renvoie au *stupa* de l'ancien nô (monument mortuaire bouddhiste que profane Komachi ; dans la pièce de Mishima, le jeune poète trouve que la présence de Komachi sur le banc est « profanation »²¹⁸). Komachi dit d'ailleurs au poète que leur présence sur ce banc le rend « lugubre comme s'il était fabriqué avec des stèles de bois chargées d'inscriptions qu'on dresse sur les tombes »²¹⁹. La référence à la lune, symbole de beauté, est aussi un signe de mort, voire un signe de déchéance en ce qui concerne la belle Hanako, qui porte un tatouage en forme de « croissant de lune »²²⁰. Ignorant ce détail, Iwakichi la nomme « la princesse du laurier au clair de lune »²²¹. Jitsuko tient des discours poétiques tout comme Shinako, discours qui font ressortir l'importance de la nature (les fleurs, le jardin, le vent, les oiseaux), et plus étonnamment le sang, la guerre, la dualité amour/haine. Mais ces discours ne font que mettre en évidence que tout est vain et insistent, au cœur de l'illusion dramatique, sur l'illusion du monde.

1. 1. 4. Les personnages secondaires.

De premier abord, nous pourrions croire que le *shite* et le *waki* sont les seuls personnages du nô. Il n'en est rien, même si la plus ou moins grande répartition du dialogue entre ces deux personnages dépend du nô étudié. Comme

²¹⁷ Le banc réapparaît dans le nô *Hanjo*. Hanako a passé sa « journée sur un banc de bois » à attendre son amant, p. 154.

²¹⁸ P. 30.

²¹⁹ P. 31.

²²⁰ P. 111.

²²¹ P. 85. Cette référence renvoie aux croyances anciennes.

dans les nôs anciens, certaines pièces de Mishima ne comportent que trois protagonistes (*Hanjo* par exemple) ; d'autres au contraire sont constituées de nombreux personnages (*Sotoba Komachi*). Les règles et codes du nô ne sont pas aussi stricts qu'il y paraît. Le nô a su évoluer à l'époque de Zeami qui prônait une évolution adaptée au goût du public. C'est par la suite que le nô s'est figé. D'ailleurs Noël Peri apporte de précieux renseignements à ce sujet, puisqu'il précise que « les personnages secondaires sont simplement rattachés »²²² au *shite* ou au *waki*. Ce sont des *tsure* qu'il traduit par « accompagnant ou suivant »²²³. Souvent, ils ont le rôle de serviteurs et dépendent de leur maître. Mishima élargit cette dépendance, puisque le père de Toshinori, Saemon l'Ancien, se transforme chez lui en deux couples de parents qui revendiquent l'enfant. Quant à la cour du vieux jardinier, elle devient chez le dramaturge contemporain l'entourage mondain d'une jolie femme (Shunnosuke Fujima, un professeur de danse japonaise ; Toyama, un jeune homme ; Kaneko, un membre du Ministère des Affaires Etrangères ; la directrice d'un magasin de haute couture surnommée « la patronne »²²⁴ ; une employée). Il semble qu'on soit passé, entre les nôs anciens et les nôs modernes, de personnages secondaires « suivants » des protagonistes à la représentation de personnages inscrits dans une « condition » sociale. Bien entendu, Mishima n'offre pas une peinture de ces conditions, mais l'appareil des personnages de « l'entourage » lui permet d'inscrire son théâtre dans une époque datée, en l'occurrence sa modernité.

Ces personnages qui manipulent des objets et essaient des vêtements, sont aussi une réminiscence des *koken* (assistants scéniques dans le nô, vêtus de noir, qui placent des objets, aident à la transformation du *shite*). Ce sont encore des *tomo* (compagnons) qui sont en général des serviteurs (l'employée ou la secrétaire peuvent être des adaptations modernes du serviteur). Homme (*otoko*), femme (*onna*), enfant (*kogata*) donnent naissance de même à des catégories de personnages. Avec *Le Tambourin de soie*, nous retrouvons des personnages attachés aux personnages principaux. Iwakichi Honda est aidé par une jeune secrétaire, Kayoko. Les deux groupes s'opposent socialement et les didascalies

²²² *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1944, p. 40.

²²³ *Ibid.* On pourrait les rapprocher des confidents du théâtre classique.

²²⁴ Didascalie initiale, p. 81.

indiquent d'un côté la malhonnêteté des courtisans et de l'autre l'honnêteté d'Iwakichi et de son maître (absent) qui est avocat. Les *tsure* ne sont pas ici « indéterminé[s], sans nom »²²⁵ ; mais nous ne savons que peu de choses d'eux et toute leur action se centre sur le *shite*. Dans le premier nô, nous voyons des couples, des danseurs à une fête au siècle précédent, des serveurs, des clochards, un agent ; dans *Aoi* il y a une jeune infirmière et bien sûr *Aoi* dont nous pouvons hésiter sur son statut dans le drame. La même question se pose concernant Yoshio, le jeune homme de la pièce *Hanjo* car, contrairement aux autres personnages secondaires qui disparaissent discrètement, comme c'est le cas dans les nôs initiaux, il est très présent dans la pièce et joue un rôle non négligeable dans le déroulement de l'action. C'est à ce niveau-là, l'implication de ces personnages secondaires dans l'action dramatique inscrits dans une condition sociale « moderne », qu'intervient une partie du renouvellement de Mishima par rapport à la tradition.

Il est un personnage qui peut surprendre en raison du lyrisme développé dans ce type de drame. Ce personnage, c'est le *kyogen*, à ne pas confondre avec la pièce du même nom, intermède comique entre les pièces de nô²²⁶. Les acteurs d'une pièce de *kyogen* étaient les mêmes qui jouaient ces personnages dans les pièces de nô. Ce sont évidemment des rôles comiques²²⁷. Noël Peri indique : « parfois il [le *kyogen*] est mêlé à la pièce, à l'action même, en qualité de comparse »²²⁸. Souvent il occupe la scène pour créer un intermède entre les grandes parties d'un nô. Ce qui nous semble intéressant, c'est que Mishima réinvestit un certain nombre de fois cet aspect comique dans ses drames. L'exemple le plus probant est certainement le personnage de la patronne et ses compères dans *Le Tambourin de soie*. Les didascalies la décrivent d'une manière lapidaire en signalant « sa grosseur monstrueuse »²²⁹. Elle est la cible de ses invités qui se moquent d'elle en pensant qu'elle est la destinataire des lettres amoureuses qu'Iwakichi adresse à Hanako. Elle se défend avec la vulgarité

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Une journée de nô comporte une pièce de chaque catégorie. Pour que le spectateur puisse un peu reposer son esprit et sa concentration, des pièces de *kyogen* étaient jouées, intercalées entre les nôs. Elles s'apparentent à nos farces du Moyen Âge.

²²⁷ Dans le nô *Hanjo* de Zeami, le *kyôgen* est « la propriétaire de l'auberge », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 36. Ce personnage, qui renvoie Hanako, n'intervient qu'au début de la pièce.

²²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²²⁹ P. 92. Étonnamment, elle rappelle l'aubergiste de *Hanjo* que nous venons d'évoquer.

attachée à son rôle et à son statut social : « vous vous gourez complètement »²³⁰, réplique-t-elle lorsqu'elle contredit ses invités. Cette scène d'aspect comique se situe avant une clôture dramatique et tragique avec la mort d'Iwakichi, et son retour sous la forme d'un fantôme. Mais le ton comique était donné dès le début avec Iwakichi qui soulève la robe de la jeune secrétaire²³¹. Jouant un peu le même rôle, les amoureux qui se disputent dans la première pièce tombent dans le grotesque lorsque le garçon se demande si sa poule va pondre²³². Souvent ces personnages, créateurs de pauses dramatiques plus légères, ne sont pas en contact direct avec les personnages principaux. Le *kyogen* est, d'après Armen Godel, « l'homme de l'intervalle, aux paroles déplacées [...] ce sont donc des intermédiaires du *waki*, les indigènes périphériques, gens du lieu, hommes du peuple »²³³. Nous pouvons à plusieurs reprises imaginer des allusions grivoises lorsque les personnages s'expriment avec familiarité. Ce registre, nous le retrouvons dans la scène de bal où les danseurs échangent des propos insignifiants sur la mode et le fait qu'ils ont trop mangé. L'un d'eux réplique même : « mon espoir me pend à la ceinture comme un sabre rouillé »²³⁴, allusion au peu de chance qu'il a de séduire Komachi : sans doute pouvons-nous saisir dans ce propos la désillusion de Mishima sur ce monde « moderne » privé de noblesse, d'où les valeurs chevaleresques sont absentes. Dans ce nô, l'attitude de Komachi avec le poète, au début et avec l'agent de police à la fin, renvoie à des codes de la comédie traditionnelle. Son impertinence et ses sarcasmes prêtent à rire. Elle se moque des amoureux et du poète, puis elle joue la vexation devant l'agent qui doute qu'elle puisse encore séduire. Dans ces passages, elle s'exprime avec une familiarité affichée. « Ne te monte pas le coup »²³⁵, dit-elle au jeune poète. Ces scènes, nous les découvrons à nouveau, d'une façon moins marquée, dans la dispute qui oppose les deux couples de parents de Toshinori, et dans la manière dont ce dernier leur fait dire qu'ils ne sont que de « simples crétins »²³⁶. La farce devient amère et cruelle. Nous percevons moins dans *Aoi* ce type de scène et seul un personnage, l'infirmière, qui a subi une psychanalyse pour perdre « tous [ses]

²³⁰ P. 93.

²³¹ P. 83.

²³² P. 32.

²³³ *Op. cit.*, p. 28.

²³⁴ *Op. cit.*, p. 37.

²³⁵ P. 35.

²³⁶ P. 69.

complexes » grâce à un directeur et des jeunes médecins « très compréhensifs »²³⁷, peut rappeler le rôle d'un *kyogen* traditionnel. Dans *Hanjo*, l'influence semble absente, sauf peut-être avec Yoshio, amant maladroit. Nous pouvons par conséquent remarquer que certains personnages sont assez proches de ces personnages comiques que le nô met parfois en scène. Cependant ces personnages proviennent peut-être d'une autre source.

Il existe en effet différents *tsure*. Noël Peri explique que certaines pièces sont sans « rôle de *waki*, ne mettant en scène qu'un *shite* et des *tsure*. Le rôle de *tsure* peut d'ailleurs prendre une importance considérable qui s'égale à celui du *shite* »²³⁸. Le *tsure* peut ne faire « qu'une courte apparition »²³⁹ et même parfois il « ne joue aucun rôle dramatique, ne parle ni ne chante »²⁴⁰. Nous pouvons à partir de ces constats nous interroger sur le rôle d'Aoi : si elle n'est pas le *shite* comme le titre le laisse entendre, elle peut s'apparenter à un *tsure*. Nous pourrions aussi considérer Yoshio comme un *tsure*, étant donné que c'est le personnage du trio, dans *Hanjo*, qui est le moins présent, qu'Hanako rejette parce qu'il ne ressemble pas à l'homme qu'elle a aimé et qu'il a l'apparence d'un homme commun et mortel. Le travail de réécriture effectué par Mishima par rapport à la tradition sur ces personnages conforte une démarche entreprise à l'époque de Zeami. Noël Peri commente cette évolution des personnages et selon lui, du « point de vue dramatique, le nô fait un pas en avant, le jour où il donn[e] plus de consistance et une personnalité au *shite*-*tsure*, et en [fait] un rôle plus autonome et en quelque sorte plus réel. Cette idée dut se présenter d'assez bonne heure »²⁴¹. Voilà qui confirme la thèse que j'ai déjà avancée, que Mishima ne profane pas le théâtre nô, bien au contraire, puisqu'il reprend un mouvement que l'on a abandonné. Les personnages de Mishima recèlent en eux une culture japonaise millénaire mais, accordés au monde moderne, ils ont emprunté un masque plus reconnaissable par un public contemporain. Adaptation donc, et non profanation, même si le statut social, les « conditions » attachées aux personnages des nôt modernes et que met en avant Mishima ont autant vocation à inscrire ce théâtre dans la modernité qu'à en dénoncer les aspects les plus décevants.

²³⁷ P. 124.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 43.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

1. 2. Des personnages réinventés.

En choisissant d'adapter des nôs célèbres, Mishima met en scène des personnages illustres qu'il va cependant replacer dans un environnement plus contemporain. Adaptation, traduction, médiatisation, réinvention : nous pouvons légitimement interroger les procédés de réécriture de Mishima. Même si la coloration japonaise, les sources mythologiques, les codes spécifiques du nô demeurent, le dramaturge adapte les situations et les comportements à un contexte plus moderne. Il adapte à la manière d'un Zeami ses nôs aux attentes d'un public dont les goûts et les mœurs ont évolué, nonobstant la permanence de l'idée de mort qui est l'âme du nô et que Mishima n'a pas l'intention de trahir. Nous avons déjà pu remarquer que ces modifications concernent, en apparence, un peu plus les personnages secondaires. Mais les personnages principaux nous orientent principalement vers des éléments biographiques ou autobiographiques ainsi que la vision personnelle et artistique de l'auteur. Qui se cache derrière les masques du *shite* et du *waki* ? Les premiers éléments de réponse sont à rechercher dans la culture et la vie de Mishima. Cela nous mènera ensuite sur une étude plus approfondie de l'origine et des rapports qui unissent ces deux personnages.

1. 2. 1. Des personnages contemporains.

Dès le début des pièces, les personnages évoluent dans un environnement moderne, essentiellement citadin, à Tokyo dans *Yoroboshi* et *Hanjo*, et certainement le même lieu pour les autres nôs. Parc, bureau, hôpital, immeuble, appartement ; les personnages se retrouvent dans des situations familières au public, des situations et lieux de rencontres contemporains. Dans *Hanjo*, la pièce débute avec la lecture du journal par Jitsuko, découvrant un article qui relate sa relation avec Hanako. Il est surtout question de l'attente, à la gare, par cette dernière, d'un amant qu'elle reconnaîtra grâce au double de l'éventail qu'elle possède. Le spectateur ne peut que faire le rapprochement avec l'histoire du chien Hachiko qui venait attendre, en vain, chaque jour, son maître dans une gare. Aujourd'hui se dresse sa statue à l'entrée de la gare de Shibuya à Tokyo. L'attente d'Hanako fait résonnance avec ce fait divers et devient plus éclairante pour le spectateur. Les personnages vivent donc des situations quotidiennes de rencontre, de litige, de dispute amoureuse, d'échec sentimental dans un environnement urbain moderne. La jalousie de Rokujo ou de Jitsuko, la déception

amoureuse d'Iwakichi, l'insolence de Komachi, l'indifférence de Toshinori, rien de plus commun pour nouer l'action du drame.

Ces réactions et ces comportements sont inscrits dans notre époque, comme nous pouvons le percevoir dans la plupart des paroles échangées et des gestes effectués. D'une manière générale, les discussions sont assez vives et familières, surtout avec les personnages comiques. La situation des amoureux dans le parc, près de Komachi, et celle de la jeune secrétaire Kayoko qui travaille avec Iwakichi, sont tout à fait banales et entrent en résonance avec le quotidien du spectateur et du lecteur de ces nôt modernes. Les premiers se retrouvent dans un parc pour « bécoter », se chamaillent, et la jeune Kayoko ne pense qu'à se maquiller, désespérant de ne pouvoir quitter son lieu de travail plus tôt pour retrouver son amant. Hikaru, quant à lui, revient d'un voyage d'affaires tandis que sa femme est hospitalisée ; il visite sa femme et s'inquiète de sa santé. Les parents adoptifs de Toshinori subissent de leur côté une procédure qui n'a pas dû être si exceptionnelle après la guerre. La discussion qui les oppose aux véritables parents du jeune homme a toutes les apparences, de premier abord, d'un désaccord compréhensible. *Hanjo*, dont l'action se déroule dans un appartement tout à fait commun, nous plonge dans une atmosphère tendue. Mishima revisite la dispute amoureuse d'un trio constitué de deux femmes qui vivent ensemble et d'un amoureux éconduit. Plusieurs personnages fument et sont habillés d'une manière contemporaine. Modernes, les nôt de Mishima le sont à l'évidence.

Au-delà de situations assez banales dans l'exposition des pièces, Mishima brosse une peinture assez large de la société urbaine, de ses habitants et de leurs fonctions. Les prêtres, les moines des nôt traditionnels ont disparu et, si les allusions religieuses affleurent parfois, elles ne sont qu'un vernis sur lequel se greffent d'autres obsessions. Dans ses nôt, le dramaturge distingue assez nettement d'un côté, des habitants assez aisés, comme ceux qui côtoient la belle Hanako ou bien les personnages d'Aoi ou *Hanjo* et, d'un autre côté, Komachi la mendicante, habillée avec des loques, le jeune poète « mal vêtu »²⁴², le vieux Iwakichi avec son « uniforme de portier », son « menton mal rasé » et sa « chemise défraîchie »²⁴³, ainsi qu'une pléiade de figurants qui n'ont d'existence

²⁴² P. 26.

²⁴³ P. 110.

que par leur fonction sociale : serveurs, agent de police, clochards, secrétaire, professeur, employé, homme d'affaires et hommes politiques. Remarquons que cette opposition est renforcée dans le nô *Le Tambourin de soie* par un décor significatif : « deux immeubles qui se font face », avec à droite « une pièce d'aspect démodé, une pièce honnête, une pièce intègre. Il y a un grand laurier planté dans un pot » et à gauche « le salon d'un magasin de haute couture. Une pièce d'aspect très moderne. Une pièce malhonnête, une pièce trompeuse. Elle contient un grand miroir »²⁴⁴. Ajoutons à cela l'évocation d'un bal de danse situé au XIX^e siècle dans le premier nô, qui dresse un tableau critique des mœurs futiles de l'époque où l'on singe les habitudes vestimentaires occidentales et où l'on parle anglais (français dans le nô *Le Tambourin de soie*). L'évocation de ces personnages du XIX^e siècle tranche radicalement dans un premier temps avec l'aspect de Komachi et du jeune poète. Cette dualité transparaît dans les différences de langage et les liens sociaux, mais se visualise aussi dans les vêtements et les attitudes, les didascalies venant servir le dessin de Mishima d'adapter le nô au théâtre moderne. D'un côté, un langage précieux, artificiel, codé, des habits somptueux ou à la mode ; de l'autre, une familiarité dans le langage et les rapports humains, des vêtements à l'apparence misérable, le dramaturge ayant le désir d'accentuer une certaine forme de misère, physique et morale, engendrée par la modernité. Mishima, qui n'a jamais été proche du peuple, car indubitablement élitiste, paraît s'opposer à une modernité qui rejette les racines japonaises. D'autre part, pour lui, la mort nécessite un rituel qui confine au sacré. Dans *Confession d'un masque*, il écrit : « Rien ne me donnait un aussi étrange sentiment de répugnance que la pensée d'un lien entre la vie quotidienne et la mort »²⁴⁵. La modernité telle qu'il la conçoit se nourrit et absorbe les apports étrangers, sans renier ce qui l'a fondé. Grâce à la réécriture, au détour, Mishima redécouvre combien il est japonais. De plus, il est fasciné avant tout par les corps et les signes qui s'en dégagent (fasciné par la statuaire grecque, il se forge un corps d'athlète avant son médiatique suicide). Nous verrons plus loin qu'il se méfie des mots et des concepts, à l'instar de l'un de ses personnages, Toshinori, qui reproche à Shinako de parler « avec des mots »²⁴⁶. Les nôs

²⁴⁴ P. 82.

²⁴⁵ Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, 1983, p. 135.

²⁴⁶ P. 63.

contiennent donc, en filigrane, des éléments du masque que s'est forgé l'auteur, éléments derrière lesquels se cache le poète. Or il est évident, lorsque l'on connaît le parcours de Mishima, que l'œuvre et la vie s'interpénètrent.

1. 2. 2. Une confession masquée.

Nous avons pu précédemment nous appuyer sur une citation dans laquelle Mishima avoue qu'il a su se confesser dans ses pièces de théâtre mieux que dans ses autres œuvres. Les romans pourtant regorgent d'aspects autobiographiques, comme le suggère le titre du plus célèbre d'entre eux : *Confession d'un masque*. Pour celui qui étudie la culture japonaise ou le parcours de Mishima, le visible révèle l'invisible. Chez ce dernier, l'auteur s'efface au profit des personnages qu'il investit et qu'il manipule. Le masque, la dramaturgie, la mise en scène sont autant d'éléments qui s'éclairent à la lecture des éléments biographiques. En Asie, nous signale Guy Freixe, les masques « continuent à être ce qu'ils sont : des portraits de l'âme, des œuvres de vérité, des réceptacles de forces psychiques »²⁴⁷. Bien qu'il ne soit pas question de faire ici une lecture psychanalytique des nôt ou une psychanalyse de ce théâtre, nous proposons une interprétation qui anticipe une idée que nous développerons à la fin de cette étude, à savoir que le poète dramatique Mishima nous propose un théâtre confession, un drame miroir dans lequel il révèle sa fascination pour ce genre dramatique qu'est le nô, exploité à des fins personnelles, mais aussi dans lequel se mire toute la culture japonaise. Le *shite*, dans ces textes, a un rôle primordial. Il incarne la mort désirée par l'auteur, son goût du vide, de l'absence, de la souffrance qui mène au néant. Ce personnage est plus vivant que les vivants qui se meuvent comme des morts, « dans le monde ordinaire »²⁴⁸, figés dans leur travestissement social, incapables d'échapper à leur « existence quotidienne »²⁴⁹ et leurs vaines préoccupations mécaniques.

En revanche, la vie de Mishima²⁵⁰, les expériences qu'il a vécues, la culture qu'on lui inculquée sont loin d'être partagées par ses contemporains. Nous pouvons reconnaître dans les nôt des visages familiers de l'écrivain, aussi bien réels que créés, sachant que l'ensemble constitue un tissu à la trame complexe.

²⁴⁷ *Op. cit.*, p. 249.

²⁴⁸ Yukio Mishima, *L'École de la chair*, Paris, Gallimard, 1963, p. 127.

²⁴⁹ P. 62. C'est Toshinori qui prononce cette expression face à ses parents.

²⁵⁰ De son vrai nom Haroaka (Kimitake).

S'il est féru de littérature classique, de poésie et de théâtre notamment, Mishima le doit en grande partie à sa grand-mère et à sa mère. La première, issue d'une lignée de samouraïs, a initié son petit-fils très jeune à cette culture, l'amenant de nombreuses fois à des spectacles dramatiques. Sa mère, passionnée de même par cette culture, a toujours soutenu son fils dans son envie d'une carrière littéraire, contrairement au père qui n'envisageait pour lui qu'une carrière de fonctionnaire. Des rapports ambigus ont lié l'enfant et sa grand-mère, rappelant ceux qu'entretiennent Komachi et le jeune poète. Mishima a passé son enfance reclus dans la chambre de sa grand-mère malade, Natsuko. Elle l'éduque (les parents vivent à l'étage) d'une manière traditionnelle, stricte, l'empêchant la plupart du temps de jouer et de sortir. Dans *Confession d'un masque*, roman en partie autobiographique, l'écrivain n'hésite pas à écrire : « À douze ans, j'avais une amoureuse de soixante ans »²⁵¹. Elle l'élève comme une fille. Lorsqu'il se retrouve, en 1937, avec ses parents, qui ont déménagé (selon la « tradition, appelée *inkyō* »²⁵²) et surtout sa mère, « il tomb[e] amoureux de la pauvre et belle femme que son affreuse belle-mère avait si cruellement traitée »²⁵³. Plusieurs aspects d'une confession transparaissent et se retrouvent dans les nôt, surtout dans *Sotoba Komachi*, au point que « la confession d'un masque » pourrait aussi être le titre de ces nôt modernes. L'évocation de la vieille Komachi « révèle à l'homme ses liens invisibles avec l'univers. Il s'agit peut-être de la réminiscence du lien qui le [Mishima] reliait jadis avec sa mère »²⁵⁴. Nous trouvons même dans une autre œuvre, une référence à Hippolyte, le héros grec d'Euripide, qui devient pour Yüichi, jeune héros des *Amours interdites*, « le symbole flamboyant du désir pur de l'humanité »²⁵⁵. Marguerite Yourcenar, pour sa part, s'attarde sur la personne de la grand-mère qu'elle décrit comme « une créature malade, un peu hystérique, sujette aux rhumatismes et à des névralgies crâniennes », puis elle évoque pour l'enfant « une première impression de l'étrangeté des choses »²⁵⁶. À l'opposé d'une vie familiale sans relief, Marguerite Yourcenar commente :

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 42.

²⁵² Henry Scott-Stokes, *Mort et Vie de Mishima*, Paris, Picquier, 1985, p. 94.

²⁵³ *Ibid.*, p. 97.

²⁵⁴ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁵ *Les Amours interdites*, *ibid.*, p. 361.

²⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, *op. cit.*, p. 19-20.

La folie, la décomposition lente, et l'amour désordonné d'une vieille femme malade sont [...] ce qu'un poète irait chercher dans cette vie de poète, un premier tableau en pendant à celui, bref et brutal, de la mort²⁵⁷.

Rappelons que Mishima a débuté sa carrière d'écrivain par des poèmes ; or le personnage du jeune poète est inspiré du capitaine Fukakusa qui « passe son temps à écrire des poèmes pour Komachi »²⁵⁸. Aoi, la femme malade et l'infirmière qui la soigne, rappellent une situation que l'enfant Mishima a éprouvée au quotidien. Il vivra à vingt ans des moments difficiles au chevet de sa sœur qui meurt d'une typhoïde. Henry Scott-Stokes signale que « Mishima la soigne à l'hôpital »²⁵⁹. Jitsuko, artiste peintre, peut nous faire penser à la propre femme de Mishima, Yoko Sugiyama, fille d'un peintre connu. Les liens entre les œuvres sont nombreux aussi : Madame Kakugari, la femme trompée des *Amours interdites*, est proche aussi de Rokujo, la femme blessée et humiliée par Hikaru dans *Aoi*. Mishima, qui écrivait parfois des nouvelles pour des magazines féminins, a certainement trouvé dans sa propre expérience un matériau pour enrichir ses textes que par ailleurs il inscrit dans une tradition littéraire. Les femmes, nous y reviendrons, occupent de leur présence l'espace scénique, comme elles occupent l'espace du jeune enfant Mishima ; et les hommes, tel Yoshio ou les compères de la « patronne » apparaissent faibles, manifestant peu d'intérêt, contrepoint, peut-être, du père de Mishima, fonctionnaire médiocre, autoritaire, peu ouvert et du grand-père, fils de fermier, qui suite à « un scandale administratif [...] a démissionné de son poste de gouverneur de Karafuto »²⁶⁰, « homme jovial avec une nuance de frivolité dont héritera Mishima »²⁶¹. Sans doute une source pour le personnage d'Iwakichi et certains personnages comiques.

Cette période de l'enfance est jalonnée d'autres événements qui furent traumatisants pour l'écrivain. Il s'agit tout d'abord d'une chute dans les escaliers à l'âge de trois ans. Il y a des similitudes avec ce qu'ont vécu les parents de Toshinori qui ont cru, tout comme la famille de Kimitake, que l'enfant était mort, au point de préparer le linceul. Cette expérience de la mort, nous la retrouvons ensuite dans l'auto-intoxication que subit l'enfant à plusieurs reprises, dont il dit

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 37.

²⁵⁹ *Op. cit.*, p. 140.

²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 76.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 78.

dans *Confession d'un masque* qu'il était « capable de pressentir si la crise allait ou non être voisine de la mort »²⁶². Trouverons-nous dans ces réminiscences des traumatismes de l'enfance l'attraction de l'auteur pour le nô et le personnage du *shite* ? L'enfance devient alors pour Kimitake Hiraoka « une scène de théâtre »²⁶³ où il s'amuse à répéter sa mort fictive, notamment lorsqu'il joue avec ses cousines, provoquant leur compassion. Si les personnages importants semblent porter le masque de l'auteur, c'est parce qu'il a lui-même souvent imaginé et joué des rôles. Subjugué par un chevalier qui se révèle être Jeanne d'Arc, enthousiaste au spectacle de la magicienne Tenkatsu dont il va imiter le déguisement²⁶⁴, fasciné par Cléopâtre, héroïne d'un film, séduit par un vendangeur dans la rue, hypnotisé par le tableau du *Saint Sébastien* de Guido Reni qui lui procure ses premiers émois sensuels, influencé par de nombreux contes, le jeune Mishima peuple son imagination et construit un imaginaire qui viendra contaminer par des réminiscences personnelles les motifs du nô traditionnel. Modernes, les nôs le sont aussi par ces réminiscences d'une profondeur intérieure à laquelle les auteurs de la modernité ont appris à être sensibles. La littérature classique japonaise abreuve également son goût pour des personnages hors du commun qui côtoient la mort. Le narrateur reconnaît dans *Confession d'un masque* sa « propension à faire des rêves étrangers à toute réalité »²⁶⁵, tendance que les nôs révèlent dans les discours poétiques de certains personnages que nous avons déjà évoqués. Nous retrouvons en filigrane de ces passages une forme de confession que l'auteur annonce dans le même ouvrage en prédisant qu'il aura « un rôle à jouer sur cette scène, sans jamais révéler son véritable moi »²⁶⁶. Ce jeu cruel est amplifié par les tensions qui existent entre les grands-parents et les parents de Kimitake, et la séparation de la famille fait écho aux disputes des parents de Toshinori dans le nô *Yoroboshi*. Tout comme lui, Mishima s'est régulièrement senti étranger aux personnes qui l'entourent.

Les personnages du roman *Les Amours interdites* (édité quatre ans avant les nôs) entretiennent de même des liens avec la vie de l'écrivain et les nôs

²⁶² *Op. cit.*, p. 14.

²⁶³ *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁴ De retour à la maison, l'enfant se déguise et se produit devant sa grand-mère et sa mère interloquées en criant : « Je suis Tenkatsu ! ».

²⁶⁵ *Op. cit.*, p. 82.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 101.

étudiés. Shunsuke, écrivain âgé de soixante-cinq ans, est le premier héros, au début du texte, qui cherche à se venger des femmes avec l'aide de Yüchi, jeune homosexuel d'une beauté exceptionnelle. Henry Scott-Stokes signale qu'« à l'époque, la vie privée de Mishima ressemble à celle de Yüchi »²⁶⁷. Ces deux personnages symbolisent une dualité que nous retrouvons dans le premier nô. Nous verrons plus loin que le *shite* et le *waki* ne sont certainement que la représentation de cette dualité inhérente au dramaturge et à sa personnalité. Mishima aurait peuplé son théâtre de personnages traditionnels antithétiques révélant les hypostases qu'il se construisait lui-même. Les personnages sont nourris par ces différents apports. La peur de la vieillesse émerge avec les personnages de Komachi, Iwakichi, Jitsuko, Shinako, Rokujo ou les parents de Toshinori²⁶⁸. La vision parfois positive de cette vieillesse s'explique par le respect que Mishima devait éprouver pour sa grand-mère, et le culte pour les ancêtres en général (comme tout Japonais), mais aussi par une certaine admiration pour ce qui constitue un concept de la beauté chez les Japonais, le *sabi*, la patine qui donne de la valeur aux choses anciennes. La sculpture est un art qui justifie cette vision : l'un des personnages de *L'École de la chair*, Taeko, est décrit ainsi : « Le visage de ce vieil homme de soixante-quinze ans avait les traits creusés d'une de ces sculptures en bois de l'époque Meiji »²⁶⁹. En revanche, le culte de la jeune beauté masculine est constamment présent, avec par exemple le jeune poète, Toshinori ou Hikaru. Mishima, fasciné par la statuaire grecque, ne cesse de créer dans ses romans ou dans ses nôs des personnages qui sont « la parfaite représentation extérieure de la beauté »²⁷⁰. Hikaru est d'ailleurs comparé au Prince Genghi, célèbre pour sa beauté, cette beauté plastique que Mishima tente de cultiver à la fin de sa vie pour se préparer à la mort. Ce personnage, jeune et beau, antithèse de la vieillesse et de la laideur, est « le représentant *visible* du 'jeune homme' qui apparaît dans la mythologie, dans l'histoire, dans la société, dans l'esprit d'époque de tous les pays ».²⁷¹ La beauté des personnages rejoint la beauté mystérieuse de la scène de nô.

²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 163.

²⁶⁸ Mishima ne conçoit pas de vivre au-delà de quarante ans, âge limite pour mourir selon lui d'une belle mort avec un corps sain. Il se suicidera à quarante-cinq ans.

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 17.

²⁷⁰ *Les Amours interdites, ibid.*, p. 37.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 229.

Les personnages, même marqués par la beauté plastique et donc une forme d'impermanence, sont cependant inscrits dans l'époque de l'écrivain. Sans revenir sur le rapprochement entre l'attente d'Hanako et celle du chien Hachiko, nous pouvons nous attarder sur d'autres références. Les gants (si importants dans le nô *Aoi*), les cigarettes ont une connotation particulière dans l'imaginaire de Mishima. En 1931, il entre aux Gakushin, l'École des Pairs, école prestigieuse dans laquelle il rencontre des membres de la famille royale. Dans cette école, il est de tradition de porter des gants et un uniforme lors des cérémonies. Cette pratique est courante au Japon où les rapports humains sont extrêmement codifiés²⁷². Mais les gants sont surtout symboliques dans *Confession d'un masque* de la rencontre du narrateur et d'Omi (rien ne permet d'affirmer qu'il a réellement existé). Les souvenirs d'enfant sont-ils aussi la source d'autres fétiches ? Le kimono dont s'affuble Kimitake ne rappelle-t-il pas celui de certains personnages ? Plus significativement, la cigarette (ou tabac) revient dans les quatre premiers nôt. Élément de modernité, attribut de liberté, objet de la séduction, la cigarette est un accessoire visible, essentiel parfois au jeu dramatique²⁷³. Mishima fumait avec une certaine ostentation. Nous pouvons y associer son souci de l'apparence, une envie occidentale de paraître (il parle anglais, connaît bien la littérature occidentale et notamment les classiques grecs et français) et de vivre avec une forme de dandysme (un certain style pourrions-nous dire) qu'il ne cachait pas. Toutefois, la nouvelle qu'il a écrite, *La Cigarette*²⁷⁴, montrant l'intérêt qu'il porte à cet objet de liberté et de provocation, nous engage à être attentifs à la présence de la cigarette dans les nôt. Ce récit, en partie autobiographique, semble-t-il, met en scène de jeunes adolescents qui fument leurs premières cigarettes. Ce sont des joueurs de rugby. Le jeune narrateur qui n'a jamais fumé n'ose pas refuser sa première cigarette, mais ne ressent aucun plaisir à ses premières bouffées. Le retour à la maison fait naître un sentiment de peur et de culpabilité. Mais personne ne découvre qu'il a fumé. La seconde fois, le narrateur est victime de la nausée. Celui qui lui a donné la cigarette en éprouve de la gêne, provoquant ainsi un sentiment de reconnaissance chez le narrateur qui « pour la première fois [...]

²⁷² Par exemple, les employés du métro qui guident les voyageurs portent des gants.

²⁷³ Rokujo réclame une cigarette à Hikaru qui « lui en offre une, mais Madame Rokujo saisit la cigarette à demi fumée entre les lèvres d'Hikaru, et la fume à son tour », p. 133-134. La cigarette participe au jeu de séduction de Rokujo.

²⁷⁴ L'ouvrage n'est pas paru en France. On trouve un résumé de la nouvelle dans le *Magazine littéraire*, n° 169, février 1981, article « Les cinq stigmates de l'ange déchu » par Donald Keene.

désirait ardemment blesser et être blessé »²⁷⁵. Les personnages investissent par conséquent des objets, des réalités très éloignées de l'univers habituel du nô, sans que cela le dénature pour autant. La cigarette devient en effet l'un des attributs symboliques du *shite* avec Komachi.

En outre, Mishima plonge ses personnages dans un monde qu'il connaît parfaitement, celui de la nuit, de la ville de Tokyo, ville dans laquelle il est né et a vécu. Ses personnages sont issus certainement des rencontres qu'il a effectuées au fil de ses pérégrinations. Doit-on à ses visites dans les bars homosexuels de la rue Ginza à Tokyo les personnages de *Hanjo* et l'homosexualité des deux femmes ? Les cafés de cette rue sont mentionnés dans *Le Tambourin de soie*²⁷⁶. Mishima, nous rappelle Henry Scott-Stokes, fréquenta le « Brunswick, un bar gay »²⁷⁷ et y rencontra des hommes célèbres, interprètes de rôles féminins dans le théâtre nô et le kabuki. Mais le nô moderne puise peut-être aussi ses sources dans l'intérêt que Mishima avait pour la psychologie féminine. Il a même suivi une thérapie en 1949. Écrivain à succès pour des magazines féminins, il publie un roman, *La Musique*²⁷⁸ qui raconte l'histoire d'une jeune mythomane, Reiko, atteinte de frigidité, que le docteur Reiko va tenter de soigner. Son absence de désir sexuel est liée au fait qu'elle ne perçoit plus la musique. Tout cela paraît éloigné des nôs, pourtant, dans les nôs modernes où domine la présence féminine, le *shite* est à la recherche d'un apaisement en se confiant au *waki*, un peu comme un patient devant son médecin. Gérard Martzel abonde dans ce sens en écrivant :

Sur le plan strictement humain, une pièce de *nô* raconte l'histoire d'un conflit psychologique qui se résout dans le rêve ; c'est à la fois une séance de psychanalyse et une thérapeutique de la folie selon les méthodes les plus modernes²⁷⁹.

Voilà qui confirme la proposition que nous soutenons d'un théâtre confession dans lequel les personnages sont des révélateurs d'un univers intime, accordés à des éléments universels.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁶ P. 84.

²⁷⁷ *Op. cit.*, p. 163.

²⁷⁸ *La Musique*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 209.

Ce monde dans lequel s'agitent ou se perdent les personnages du dramaturge est aussi celui de Mishima. Comme ses personnages, notamment dans les discours poétiques ainsi que dans les retours au passé, l'écrivain est confronté au problème de la réalité et de l'illusion. Henry Scott-Stokes cite cet extrait d'allocution dans laquelle Mishima évoque, à la fin de la guerre, une scène de film, dans la rue Ginza, où brillent « un tas d'enseignes au néon » et, par la suite, il affirme qu'il confond cette image avec « la véritable enseigne au néon dans la rue Ginza »²⁸⁰. La guerre est bien présente, sous une forme parfois métaphorique, dans les discours poétiques des nôt²⁸¹. Elle est essentielle avec le personnage Toshinori, puisque c'est dans ce contexte qu'il a perdu la vue. Avec la Seconde Guerre mondiale, Mishima pense que « la destruction du monde est inévitable »²⁸², ce n'est pas sans rappeler le jeune aveugle, « obsédé par une seule vision : la fin du monde »²⁸³. Tous deux sont fascinés par le soleil²⁸⁴ et par les flammes comme le héros du *Pavillon d'or*. Pour eux, « l'Univers entier brûle, et ce feu est celui du désir qui mène à la mort »²⁸⁵. Les désastres de la guerre, Minoru Watanabe, personnage âgé de dix-sept ans dans le roman *Les Amours interdites*, les a connus de même, lors des bombardements, avec la mort de « ses parents et de sa sœur [...] brûlés vifs »²⁸⁶. Le thème de la guerre, sans être central, touche certains personnages. C'est par ailleurs un élément biographique qui nous permet de prendre la mesure, historique et intime à la fois, de la « modernisation » des nôt de Mishima.

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 13.

²⁸¹ L'infirmière, par exemple, observe, depuis la fenêtre de l'hôpital, une « guerre nocturne qui commence » et sa vision devient apocalyptique avec des guerriers qui meurent et des « tombes immondes, délabrées, putrides où la lumière de la lune ne luira jamais sur la surface du granit », p. 125-126. Mishima revisite les images traditionnelles qu'il dénature, dégrade, nous plongeant dans un univers de destruction.

²⁸² *Op. cit.*, p. 190.

²⁸³ Hélène Piralien, *Op. cit.*, p. 55.

²⁸⁴ La grand-mère de Mishima lui interdisait d'aller au soleil.

²⁸⁵ Bernard Faure, *La Mort dans les religions d'Asie*, Paris, Flammarion, 1994, p. 22.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 456.

Chapitre 2

Le masque et son double.

Interrogeons-nous à présent plus spécifiquement sur le statut interchangeable du *shite* et du *waki* à la suite de Marguerite Yourcenar qui soulève la question dans son avant-propos, jugeant qu'il est difficile « de discuter lequel des deux protagonistes est le spectre et lequel est le visionnaire »²⁸⁷. Nous avons déjà répondu en partie à cette question en observant que Mishima réinvestit de grandes figures de nos célèbres, ce qui oriente le regard et la compréhension du spectateur, tout en signalant par ailleurs que, même dans les nos anciens, ces deux rôles n'obéissent pas toujours aux règles établies. Bien qu'il soit toujours question du retour d'un mort inapaisé, celui-ci n'est pas systématiquement là où nous l'attendons. Celui qui questionne et commente n'est pas toujours non plus le *waki* et d'autres personnages peuvent s'immiscer entre les deux protagonistes. Cependant, la première approche s'effectuera en prenant pour point de départ la tradition. Comme nous l'avons déjà évoqué, Zeami a multiplié les figures féminines rendant hommage à la tradition de l'époque de Heian qui voit les femmes dominer la vie politique et artistique japonaise. Le nô puise aussi ses sources chez les *miko*, femmes que nous pouvons comparer à des pythies. Pour quelles raisons la présence de ces personnages domine-t-elle les nos de la réalité et plus particulièrement ceux de Mishima ? Nous verrons plus loin qu'une longue tradition érotique construit cet horizon d'attente pour le spectateur. Mais chez le dramaturge japonais, il me semble qu'il faut dépasser cette apparente domination. Souvenons-nous du conseil de l'auteur de ne pas « confondre scène et coulisse »²⁸⁸. Car avec des personnages, jeunes et vieux, dont l'appartenance sexuelle questionne, nous aborderons déjà une conception particulière de l'univers (sa représentation et sa symbolisation) qui n'est pas sans rappeler celle d'un « Grand Théâtre » dans lequel se jouerait « l'acte final d'une pièce de Shakespeare »²⁸⁹ ou de Calderon. Initiateur du nô moderne, « le génie de Mishima

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 10.

²⁸⁸ *Les Amours interdites, op. cit.*, p. 54.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 83.

a été d'inventer²⁹⁰ une forme pour traiter aujourd'hui de la rencontre entre le monde visible et le monde invisible. Transposant les actions dans le monde contemporain, ce n'en sont pas moins des spectres qui se meuvent »²⁹¹. En effet il s'agit bien d'un théâtre du monde, d'un théâtre d'ombres éclairées, de morts en pleine lumière. Cette luminescence se transforme en un miroir. Rien n'échappe à la mort et la lumière réfléchie permet finalement de se regarder en face, d'accéder à une forme de libération.

2. 1. La confusion *shite/waki*.

Au premier abord, si nous nous référons aux nôs anciens afin de d'éclairer cette confusion, Komachi, Toshinori, Iwakichi, Rokujo et Hanako sont les *shite*. Mais Toshinori, Iwakichi ne sont pas désignés de la même manière²⁹². De plus, comme nous l'avons observé, les situations ont changé entraînant un rôle plus actif de ceux que nous pouvons désigner comme les *waki*. Le poète par exemple ne se contente pas de questionner et de commenter les propos ; il participe à l'action et c'est même lui qui meurt à la fin de la pièce. Cela ne remet pas en question le fait que Komachi a tout d'une âme en déshérence. Nous allons donc nous interroger sur cette confusion qui est tout d'abord entretenue par le rôle important des femmes dans ces pièces.

2. 1. 1. Des personnages féminins omniprésents.

Le nô naît à une époque où les femmes ont commencé à jouer un rôle politique important. Lors de la période de Yamato qui précède celle de Heian, comme le rappellent Danielle et Vadime Elisseeff :

Succédant à son beau-frère, l'impératrice Suiko (592-628) innovait une particularité caractéristique des VII^e et VIII^e siècles : en ces quelques deux cents ans, en effet, sur seize empereurs, huit furent des femmes²⁹³.

Or comme nous l'avons signalé auparavant, les nôs sont issus d'anciennes fêtes d'hiver. Ces fêtes devaient apaiser les âmes égarées qui risquaient d'être

²⁹⁰ Mishima en l'occurrence réinvente le nô.

²⁹¹ Henri-Alexis Baatsch, *op. cit.*, p. 116.

²⁹² Dans *La Lande des mortifications* (*op. cit.*) voici ce qu'indiquent les didascalies : le *shite* est « Shuntokumaru, un jeune moine aveugle », Yoroboshi signifiant « frère moine » (p. 334). Iwakichi est « un vieux jardinier surnommé le Préposé de Yamashina » (p. 284)

²⁹³ Danielle et Vadime Elisseeff, *op. cit.*, p. 34.

dangereuses. Dès cette époque, ce sont des femmes qui permettent aux proches de « communiquer avec les trépassés », des « *miko* appelées *itako*, qui entrent en transe et servent d'intermédiaires »²⁹⁴. Le rituel est accompagné de danses qui mettent en scène deux groupes qui s'affrontent, « dont l'un au moins est masqué »²⁹⁵. Komachi ou Rokujo peuvent rappeler ces *miko* que René Sieffert compare à « nos sorcières de village », qui « se livrent à une foule d'opérations de magie »²⁹⁶. La grand-mère de Mishima, à qui on prête ces dons, n'est-elle pas un modèle pour le dramaturge ? Toutefois Zeami, son illustre prédécesseur, a donné l'exemple puisqu'il « va concrétiser encore plus sa conception du théâtre dans ses pièces dont le *shite* était toujours un personnage féminin. Ils s'agissaient de figures empruntées à l'*Ise monogatari* ou au *Genji monogatari* »²⁹⁷. Évoquant le public du théâtre et des spectacles en général, Georges Banu précise : « le théâtre au Japon est une affaire de femmes. Partout on ne trouve qu'elles et seul l'âge varie »²⁹⁸ et plus loin, il ajoute : « la mémoire culturelle du Japon est aujourd'hui féminine ». Mishima, qui n'ignore pas cet état de fait puisqu'il façonne des romans et réécrit des pièces dans lesquelles les personnages féminins dominent, rédige des articles dans des magazines destinés aux femmes, s'inscrit par conséquent dans une très ancienne lignée d'artistes subjugués par la sensibilité féminine. Ce n'est donc pas dans la présence du féminin que ses nôtres seront « modernes », mais par la conception particulière du féminin qu'ils véhiculent.

L'esthétique japonaise est dominée par cette féminisation qui renvoie peut-être à la « différence sexuelle perdue »²⁹⁹, que constate René Girard, en Grèce, dans les origines de la crise sacrificielle qui provoque « un déplacement du dionysiaque encore très suspect vers le sexe féminin », amenant « une certaine féminisation [...] ainsi qu'une certaine civilisation de femmes [...] ». Les différences perdues dans la crise font l'objet d'une redistribution mythique » avec une réorganisation « rassurante pour la dignité et l'autorité masculine, d'un quasi-monopole féminin sur le vertige dionysiaque »³⁰⁰. La littérature japonaise de

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 56.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁹⁶ René Sieffert, *Les Religions du Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 83.

²⁹⁷ Sakae Murakami Giroux, *Zeami et ses « entretiens sur le nô »*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991, p. 85.

²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 91.

²⁹⁹ René Girard, *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 211.

³⁰⁰ *Ibid.*

l'époque Heian, avec le développement du nô, associe la beauté de la nature et celle de la femme. Les nôs de Mishima prolongent cette vision, en associant notamment la femme et la lune qu'Alain Walter analyse ainsi :

Or, pour les Japonais, la lune est la beauté absolue, chantée inlassablement dans la poésie populaire comme aristocratique. [...] La beauté féminine et l'astre nocturne nourrissent réciproquement leur luminosité³⁰¹.

Nous avons déjà évoqué la présence de cet astre et son lien constant avec les femmes. Plus encore, la mort dans les nôs du dramaturge contemporain semble féminine par son essence même. Dans *Les Amours interdites*, le personnage principal du début du roman, Shunsuké, vieil écrivain, « pos[e] sur le visage [d'une] morte un masque nô de jeune femme qu'il avait parmi ses objets de valeur »³⁰². Guy Freixe rappelle :

Dans une perspective chrétienne, le seul masque qui permette un accès à la vérité est celui, fugitif, de ce que l'on appelle le « masque de la mort ». En effet, durant les quelques heures qui suivent la mort, l'être humain montrerait alors son vrai visage, dans un « masque » d'où émergerait une beauté inconnue³⁰³.

C'est cette beauté ancestrale, cette vérité atemporelle, anhistorique, détachée de son contexte social et culturel, que semble révéler le masque, portée essentiellement par des femmes. Les personnages féminins des nôs, par bien des aspects, se présentent comme un masque de l'auteur ou sont porteurs de ses aspirations : « les femmes qui apparaissent dans ses nombreux livres sont pures au point d'agacer non seulement les lecteurs, mais aussi les lectrices »³⁰⁴. Cependant à l'image des nôs, Mishima les décrit ainsi :

Mais les femmes spirituelles étaient des monstres et non pas des femmes [...] C'étaient elles les femmes véritables, les femmes authentiques. Shunsuké ne pouvait aimer que de belles femmes, des Messaline³⁰⁵.

³⁰¹ *Érotique du Japon classique, ibid.*, p. 229.

³⁰² *Op. cit.*, p. 25.

³⁰³ *Op. cit.*, p. 250.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

Les femmes règnent, et leur beauté tue, à l'instar de Komachi. Mishima, très jeune, élevé dans un univers dominé et illuminé par des femmes, séduit par une littérature classique japonaise sous influence féminine, a subi cette fascination dont il fait un objet dramaturgique. Cette présence domine dans de nombreuses œuvres. Catherine Millot affirme d'ailleurs que :

L'identification de Mishima, comme écrivain, à la figure de Tenkatsu, la femme au fétiche, est confirmée par le nombre d'héroïnes féminines qui, dans ses romans, ont la charge de le représenter : que l'on songe à *Après le banquet*, *Une soif d'amour*, ou encore *L'École de la chair*³⁰⁶.

Elle ajoute un peu plus loin que « le thème de la vengeance à l'égard d'une trahison féminine s'avère insistant, dans toute l'œuvre de Mishima »³⁰⁷. Les nôtres reflètent cette voie, revivifiant des personnages féminins hérités de l'histoire littéraire japonaise. Nous pouvons cependant relativiser une telle vision des nôtres car, encore une fois, malgré une certaine confusion, Mishima ne se contente pas de vaincre certains préjugés, écrivant dans *Neige de printemps* : « sentimentalité, leur esprit malveillant et mesquin qui condamne comme efféminé quiconque ne leur ressemble pas »³⁰⁸. En effet, pour le dramaturge, il faut dépasser la dualité homme/femme, surtout quand il s'agit d'esthétique. Pour lui, « l'idéal universel de la beauté dans la sculpture grecque s'approche également d'une étroite ressemblance entre l'homme et la femme »³⁰⁹. C'est en esthète que Mishima redécouvre et réécrit certains *topoi* des nôtres traditionnels. En esthète curieux du principe androgynique.

2. 1. 2. Indifférenciation des masques.

L'indifférenciation des personnages et des sexes est inscrite dans l'histoire des rites de certaines civilisations, notamment en Inde, comme le rappelle Marcel Mauss où les « deux personnalités » du sacrifiant et de la victime « fusionnent »³¹⁰, provoquant le « rapprochement du sacré et du profane »³¹¹. La victime, exclue du monde profane, « ressemblait aux morts dont l'âme résidait, à

³⁰⁶ Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima*, Paris, Gallimard, 1996, p. 133.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

³⁰⁸ Mishima, *Neige de printemps*, Paris, Gallimard, 1994, p. 116.

³⁰⁹ *Confession d'un masque*, op. cit., p. 25.

³¹⁰ Marcel Mauss, *Œuvres. 1. Les Fonctions sociales du sacré*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 232.

³¹¹ *Ibid.*, p. 233.

la fois dans l'autre monde et dans le cadavre »³¹². Le nô est issu des anciens rituels qui puisent eux-mêmes leurs sources dans les rituels, croyances, légendes et pratiques religieuses provenant de la Chine et de l'Inde. Il faut peut-être y voir la raison pour laquelle cette indifférenciation des masques resurgit jusque dans le théâtre de Mishima. Dans le nô, la notion de personnages, telle que nous la concevons en Occident, est peu appropriée. En effet, il vaut mieux considérer que ce sont des voies, des principes mythiques, des allégories qui dialoguent plutôt que des personnages qui se répondent. Chez Mishima, nous avons l'impression que les deux actants principaux sortent du monde réel, reviennent dans un passé hors du temps et qu'il s'agit alors de deux âmes indifférenciées qui s'entretiennent. Les couples Komachi/le jeune poète ; Toshinori/Shinako : Iwakichi/Hanako ; Hikaru/Rokujo et Hanako/Jistsuro se détachent des autres personnages, pour accéder à un espace/temps universel dans lequel ils s'unifient, où l'appartenance sexuelle importe peu. Du point de vue de Georges Banu, cette fusion a ses origines dans une tradition ancienne :

Pour le nô les sexes se mélangent comme si ce vieil art attirait de vieilles gens pour qui de telles distinctions n'ont plus de portée. Le Japon nous révèle des solidarités sexuelles dont l'Occident a perdu l'habitude³¹³.

Hélène Piralien, qui a travaillé essentiellement, dans son ouvrage *Un enfant malade de la mort*, sur le nô *Yoroboshi*, déduit de sa lecture du roman *Une soif d'amour*³¹⁴ que « le sexe est de bien peu d'importance aux regards des enjeux dramatiques de vie ou de mort qu'ils mettent en scène »³¹⁵. Le *shite* et le *waki* sont interdépendants, unis dans une expérience commune. Des liens d'amour et de mort unissent ce couple traditionnel dans chaque nô de Mishima. À chaque fois, l'un des deux personnages se fige dans l'attente et l'autre disparaît dans une fuite ou une mort annoncée édifiant « un assemblage de mort »³¹⁶. Souvent cette fusion est celle des corps, des attitudes, dans une stylisation dramatique qui renvoie au domaine de la statuaire et du masque :

³¹² *Ibid.*, p. 237.

³¹³ *Op. cit.*, p. 91.

³¹⁴ Yukio Mishima, *Soif d'amour*, Paris, Gallimard, 1982.

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 80.

³¹⁶ Hélène Piralien, *op. cit.*, p. 86.

Toute la tension de l'être, du regard, le frôlement des mains et les dix mille riens de l'amour sont le langage qui suffit, à la fois universel, personnel et éloquent » car « ce qui n'est ni dit, ni écrit est la véritable force³¹⁷.

Hanako demeure immobile, silencieuse jusqu'à ce qu'elle rencontre Iwakichi, tout se déroule dans le regard et les gestes, tant les mots sont trompeurs. Par le corporel, le spectateur se doit d'imaginer ce qui relève de l'invisible, du mystérieux. Le dialogue ne résout rien, il amplifie au contraire le gouffre entre les personnages, si bien que seuls, pour Toshinori et Hanako, le silence et l'attente peuvent combler le manque. Le nô de Mishima loge dans le geste le vrai sentiment et dans le silence le véritable sens. Peu importe l'âge de Komachi, d'Iwakichi, de Rokujo, de Shinako et de Jitsuro ; la victime et le bourreau sont indissociables dans la douleur et la mort. N'est-il pas plus belle mort pour un Japonais que la mort par amour ? Mishima détourne ce *topos* de la littérature classique japonaise, car pour lui c'est la souffrance de l'autre, son sacrifice, qui comble tous ses désirs.

2. 2. Miroir et jeux d'illusion.

Lorsque l'acteur porte le masque dans le théâtre nô, c'est le *kami* qui investit la scène. Le *shite*, qui est à l'image de ce *kami* et qui apparaît en tant que tel dans un second temps de la pièce, danse et entre en transe³¹⁸. C'est ce que nous pourrions appeler une extase, le personnage s'étant en quelque sorte dédoublé. Apparaissant sous sa forme première, âme égarée, insatisfaite, le *shite* se transforme en se confiant au *waki*. Ce dernier provoque la venue du *kami* qui est à l'intérieur du *shite*³¹⁹. En ce sens, nous pouvons dire que le masque est double. À partir de l'extase, se produit une sorte de *catharsis*, avec toute la prudence que nous prenons en utilisant ce terme. Lorsque René Girard aborde ces « phénomènes de *possession* et l'usage rituel des *masques* », il utilise « le terme de *double monstrueux* [...] qui surgit là où se trouvaient dans les étapes précédentes un « Autre » et un « Moi » toujours séparés par la différence

³¹⁷ Michel Random, *Japon. La Stratégie de l'invisible*, Paris, Éditions du Félin, 1985, p. 15.

³¹⁸ Le *shite* dans *Sotoba-Komachi* exécute par exemple une danse en imitant « la marche précipitée du général », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 227.

³¹⁹ Le vieux jardinier de *Koi no Omoni* devient un esprit, *shite*, dont le « le visage [est] courroucé » et la « tête est coiffée d'une longue perruque blanche », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 294.

oscillante »³²⁰. Nous verrons qu'il reste chez Mishima des vestiges de cette extase, qu'elle ne se situe pas toujours au même endroit que dans les anciens nôt et que sa signification diffère. La modernisation du nô passe aussi par des modifications dramaturgiques. L'apaisement du *shite* subit aussi des variantes que nous approfondirons avec la thématique du miroir. Si le *shite* et le *waki* sont si proches chez Mishima, c'est qu'ils sont aussi le positif et le négatif d'une même photographie, ce qui vient modifier la conception que nous nous faisons en Occident de la *mimesis*. Elle a ici pour fonction d'embrasser le réel et l'irréel, par un effet de photographie inversée, subvertie. Montrer le monde, pour pénétrer au-delà du monde. Photographier, pour mieux montrer le négatif de toutes choses.

2. 2. 1. *Extasis et catharsis*.

Lorsque Gérard Martzel aborde les rites qui donnent naissance aux pièces de nôt, il évoque « la danse masquée qui provoqu[e] l'extase »³²¹. Il précise que l'âme des ancêtres vient « se fixer dans le masque ». La danse amène un état de transe dans laquelle les transgressions naissent³²². Que devient chez Mishima cette extase, puisque nous savons que le dramaturge s'éloigne d'un univers essentiellement ancré dans le religieux, mouvement initié d'ailleurs par Zeami lui-même. Dans le roman *Le Temple de l'aube*, troisième volet de sa tétralogie *La Mer de la fertilité*³²³, l'un des personnages, Honda, se préoccupe des théories de la réincarnation, en particulier en Grèce avec Dionysos, dont il découvre que « son culte qui devait engendrer le délire, la débauche, le cannibalisme et le meurtre avait ses racines en Asie et posait le problème de l'âme »³²⁴. Quelques lignes plus loin, expliquant ce qui pousse les hommes à ces agissements, il définit cet état, proche de la transe, qui annonce la réincarnation, en affirmant : « Telle était en vérité l'expérience spirituelle de *l'enthousiasme* ou possession divine et de *l'extasis*, l'abandon de soi, qu'à la longue, le culte orphique avait raffiné et

³²⁰ *Op. cit.*, p. 243.

³²¹ *Op. cit.*, p. 29.

³²² Dans le nô *Aya no tsuzumi*, le *shite* est d'une extrême violence qui peut choquer le public puisqu'il « met la main sur l'épaule de la dame, et l'amène devant le tambourin », le chœur précisant qu'« il la harcèle en brandissant son maillet », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, *op. cit.*, p. 292.

³²³ *La Mer de la fertilité*, rappelle Marguerite Yourcenar dans *Mishima ou la vision du vide* (*op. cit.*, p. 48) est un « titre emprunté à l'ancienne sélénographie des astrologues-astronomes » et « fut le nom donné à la vaste plaine visible au centre du globe lunaire, et dont nous savons maintenant qu'elle est un désert sans vie, sans eau, et sans air ». Une fois encore la référence à la lune se double d'une référence à la mort.

³²⁴ Mishima, *Le Temple de l'aube*, Paris, Gallimard, 1992, p. 135.

ritualisé »³²⁵. Sans doute est-ce cet état, plus contrôlé, que Toshinori ressent les choses puisqu'il ne perçoit en lui « que des plans inégaux » comme s'il était relié à l'univers et déclare : « je suis lumière »³²⁶. Proche de ce personnage, Mishima s'est certainement inspiré aussi de ce qu'il a pu ressentir à plusieurs reprises dans sa vie. À commencer par cet état second, proche de la mort, lorsqu'enfant il a chuté ou lorsqu'il subissait des auto-intoxications. Ces états hypnotiques réapparaissent à la vue d'un vidangeur auquel il s'identifie, à celle d'Omi, camarade de classe qu'il s'est peut-être inventé, à celle de l'image de Jeanne d'Arc, dont il s'est fait un mythe personnel, ou plus encore à la peinture du *Saint Sébastien* de Guido Reni qui signale la beauté dans la mort, l'extase dans la souffrance. Dans *Le Soleil et l'Acier*, il évoque cette sensation, ce sentiment de soi comme « l'exquise clarté de la conscience [qui] est l'un des facteurs qui contribuent le plus fortement au renoncement à soi-même »³²⁷. L'extase, l'écrivain en donne l'exemple le plus probant dans ce même ouvrage quand il raconte expérience d'un vol supersonique à bord d'un F 104, réminiscence peut-être du tunnel, des sensations et de la lumière perçus juste avant de mourir. Il franchit le mur du son, parle de la « lumière nue » du soleil, de l'avion qui est devenu « une cabine de forme bizarre flottant inerte dans la haute atmosphère » et pour lui :

L'aventure intellectuelle et l'aventure physique pouvaient se donner la main sans la moindre difficulté. C'étaient le point vers lequel je n'avais cessé de tendre toutes mes forces³²⁸.

Notons ce parallélisme très fort entre l'aventure intellectuelle et l'aventure physique qui est sans doute une des clés de l'œuvre de Mishima, particulièrement l'œuvre dramatique qui se lit autant qu'elle se joue. L'auteur se retrouve dans un monde flottant, sans désir, extatique (si l'extase est le fait de sortir de soi), avec le profond sentiment de l'attente. Cette posture est celle des principaux personnages des nôt de Mishima : Komachi reprend le comptage systématique de ses mégots, Toshinori reste seul dans la lumière de l'attente, Hanako demeure suspendue à un dernier frappement illusoire, Hanako se fige aussi dans une attente chimérique ;

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ P. 65.

³²⁷ *Op. cit.*, p. 51.

³²⁸ *Ibid.*, p. 115.

quant à Aoi, sa mort plonge le plateau dans le noir. Le dénouement des nôt met-il en scène une forme de *catharsis* dans et par l'attente, dans et par la mort? Devons-nous envisager une issue qui serait en quelque sorte une purgation des âmes comme dans les tragédies grecques ? Sans doute que non, l'immobilité ayant pour but de stigmatiser l'attente, de la combler, mais pas de la tenir à distance. Il faut en effet se méfier des concepts du théâtre occidental, difficilement adaptables au théâtre asiatique.

Comme toujours chez Mishima, qui fréquentait assidument les tragiques grecs et les classiques français, les rapprochements sont tentants. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, l'écrivain, avec les nôt, renouvelle une dramaturgie, mue par des concepts et des codes profondément japonais, nous resterons donc extrêmement prudents avec les notions de *catharsis*, de *mimesis* et d'analyse qui ne trouvent pas leur place dans le théâtre nô. Ces rapprochements avec l'esthétique classique ont été étudiés par Annie Cecchi qui rappelle par exemple que « la psychologie du personnage n'est pas une donnée fondamentale »³²⁹. Le personnage en effet se double d'un *kami* qui est motivé avant tout par le sentiment de malaise, d'inassouvissement qu'il ressent. René Girard appelle cela :

Une *mimesis* hystérique. Le sujet paraît obéir à une force venue du dehors ; il a les mouvements mécaniques d'une marionnette. Un rôle se joue en lui, celui d'un dieu, du monstre, de l'autre qui est en train de l'envahir³³⁰.

Dans ce contexte et avec tous les éléments de prudence terminologique que nous imposons, comment pouvons-nous interpréter et comprendre la fin des nôt de Mishima ? Rappelons tout d'abord avec l'aide de René Girard ce que signifie *catharsis*. Il s'agit d'un terme qui renvoie au religieux mais aussi au médical : « Un remède Kathartique est une drogue puissante qui provoque l'évacuation d'humeurs ou de matières dont la présence est jugée nocive ».³³¹ Le personnage semble bien expurger cette âme en souffrance qui le possède. D'un point de vue religieux, philosophique mais aussi dramatique, la *catharsis* permet au personnage de s'élever vers une vie supérieure, de s'échapper, mais, dans les nôt anciens

³²⁹ *Op. cit.*, p. 126.

³³⁰ *Op. cit.*, p. 244.

³³¹ *Op. cit.*, p. 430.

comme dans ceux de Mishima, l'élévation se transforme en mouvement centripète abolissant les contingences quotidiennes et extérieures, permettant de se concentrer sur soi. Nous ne sommes pas très éloignés d'une forme d'illumination sauf que celle-ci se forge à partir de la douleur, de la souffrance, de l'absence et même de la mort réelle ou fantasmée. La *catharsis* chez Mishima dépasserait donc de beaucoup la conception morale dont le théâtre occidental s'est doté et s'éloignerait de l'illumination que les nôtres anciens privilégient. Elle aurait quasiment des fondements métaphysiques. Annie Cecchi montre que les personnages, aussi bien dans les romans que les pièces de théâtre, connaissent leur destin tragique. Plutôt que de *catharsis* fondée sur l'idée de purge, nous préférons parler de révélation suite à un cheminement vers l'ailleurs que la dramaturgie nous laisse découvrir, car « c'est précisément l'issue fatale qui fascine le héros et conditionne son parcours »³³². Les héros de Mishima, rappelle Annie Cecchi, recherchent « la *reconnaissance*, au sens où l'emploie Aristote au sujet d'Œdipe, c'est-à-dire la découverte de son identité au terme d'un long ou bref cheminement »³³³. Cette reconnaissance, signale-t-elle, est celle du héros du *Pavillon d'or* ou de l'héroïne de la pièce *Madame de Sade*. Tout comme Hanako, dans *Hanjo*, qui refuse de reconnaître son ancien amant, la femme de Sade, d'après Annie Cecchi, obéit à un même penchant naturel :

Mais une lecture attentive du texte montre qu'il ne s'agit ni d'une péripétie ni d'un renversement, mais d'un processus parfaitement logique, Renée a appris à aimer sa solitude, sa souffrance, l'idée que son époux était soit enfermé, soit festoyant avec d'autres. Sa souffrance est devenue volupté, et sa longue attente a transformé le marquis, éternellement jeune, rebelle, flamboyant et... inaccessible. Fidèle à ce fantasme, elle refuse les retrouvailles³³⁴.

Les personnages vivent dans un passé idéalisé, se complaisent dans le bonheur procuré par la souffrance de l'autre ou par celle qu'ils subissent en cristallisant le moment présent. La mort est toujours annoncée, inscrite dans le cheminement des personnages, en quelque sorte assumée :

³³² Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 128.

³³³ *Ibid.*, p. 129.

³³⁴ *Ibid.*, p. 128.

Leur destin prend ses racines dans l'inconscient, ou dans des fantasmes qui remontent à l'enfance. Sous des visages divers, ces pulsions se retrouvent d'une œuvre à l'autre, puisqu'il s'agit toujours de détruire ou de se détruire, ou les deux à la fois, dans un acte qui unit beauté, violence et érotisme³³⁵.

La mort que portent les masques est un signe de reconnaissance dans le nô ancien comme moderne. Avec la mort, le personnage se trouve en face de lui-même, miroir révélateur dans lequel le dramaturge a enfin la chance de se découvrir.

2. 2. 2. Personnages « en miroir ».

Les personnages principaux des nôs de Mishima sont, comme dans les croyances primitives, « des spectres doués de formes [...] à l'image exacte des êtres vivants. [...] Ce sont de véritables doubles »³³⁶. Le *shite* et le *waki* jouent des rôles qui prêtent à confusion dans ces nôs car ce sont des personnages « en miroir », dont la douleur et la souffrance se répondent. Ils font se correspondre le sacré et le profane, caractère humain et spécificité démoniaque³³⁷. Dans ce miroir, le spectateur se reconnaît mais se découvre aussi. Si l'auteur met en scène des personnages en décrépitude tels que Komachi ou Iwakichi, c'est que ces êtres nous renvoient l'image de la mort ; « l'unité de l'univers se rencontre dans le visage d'une vieille femme »³³⁸. Mishima semble éprouver du désir en s'identifiant à l'autre et les protagonistes projettent cette expérience sur la scène du nô qui s'apparente à une « Scène primitive »³³⁹. Le thème du miroir est d'ailleurs omniprésent dans le roman *Les Amours interdites*, « miroirs réels des bars ou des vitrines, miroir fictif des yeux extasiés qui se posent sur lui [le protagoniste], le reflet de son identité »³⁴⁰, miroir dans lequel le regardant s'engloutit vers un « ailleurs représenté par la mort ou par une évasion hors du monde »³⁴¹. Cette obsession du miroir est très nette dans *Le Tambourin de soie*, à l'image de l'agent de police qu'Hanako aperçoit, qui ne peut rencontrer qu'un autre agent de police et non pas « le cadavre de la lune »³⁴², évoqué par Iwakichi. Elle se demande

³³⁵ *Ibid.*, p. 129.

³³⁶ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 150.

³³⁷ Le monstreux se dessine à travers ces êtres intermédiaires.

³³⁸ *Op. cit.*, p. 61.

³³⁹ Hélène Piralian, *op. cit.*, p. 103.

³⁴⁰ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 90.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

³⁴² P. 109.

alors : « Serait-il un miroir ? »³⁴³. Miroir qui figurait déjà dans la pièce où se tenait Hanako. Iwakichi est trompé dès le début par ce miroir de beauté. Il en a conscience lorsqu'il déclare : « C'est dans le miroir de notre laideur que nous voyons resplendir l'être aimé »³⁴⁴. Contempler la beauté qui se reflète dans le miroir ou dans le regard de l'autre, miroir de l'âme, c'est aussi précipiter sa chute. Les nôs s'achèvent sur la mort du jeune poète, celle d'Aoi et celle d'Iwakichi, ou sur une évasion au-delà pour Hanako et Toshinori. Le nô en appelle alors au sacré dans le sens où il devient chez Mishima une représentation de l'absolu, une tension vers l'absolu. Lionel Guillain explique ce lien du regard avec l'univers, le nô se présentant comme microcosme devant refléter le macrocosme :

Dans cette conception de l'art, le visage n'est pas éliminé pour autant. Il reflète aussi le besoin de l'homme d'être en harmonie avec le monde. Lorsque le nô en quête de perfection et de beauté s'approche du sacré, il en recherche l'extase afin d'éveiller la réalité intérieure du personnage et celle du spectateur. L'art du Nô suscite cette harmonie du monde où l'homme et l'univers se répondent pour atteindre leur parfaite unité³⁴⁵.

À l'instar du jeune poète devant Komachi, il cite l'exemple d'un spectateur qui est regardé par une vieille femme, personnage du nô *Takasago*, et qui perçoit le beau : « Le beau devient cette quiétude éprouvée par l'apparition d'une harmonie entre le regard du personnage et le sien, et dans laquelle il voit la réalité intérieure de la vieille femme »³⁴⁶. De la même manière, ce que perçoit le jeune poète, c'est cette beauté intérieure de Komachi, puis il revoit la belle femme qu'elle fut : « Vous êtes la plus belle des femmes qui soient au monde »³⁴⁷. Le jeu privilégie cette concordance de sentiments entre personnages, acteurs et surtout spectateurs ainsi que ce que Zeami nomme *Fusei*, « fleur de l'instant présent cultivant la saisie d'un moment propice ». Cette définition, Lionel Guillain la complète en rappelant que l'« action du nô se rapproche de ce mot latin *Intuitio* qui désigne l'action de voir une image dans une glace ; *Intuitus* a le même sens que le mot

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ P. 87.

³⁴⁵ *Op. cit.*, p. 60.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ P. 46. Malgré les mises en garde de Komachi, cet aveu signe l'arrêt de mort du jeune poète qui contemple alors la beauté absolue, incarnée par la mendicante transformée à ses yeux.

français « intuition » défini comme « voir à l'intérieur »³⁴⁸. Parmi ces actants de l'instant présent, il y a aussi le metteur en scène et l'auteur Mishima. La voix du dedans supplante ainsi celle du dehors. Nous touchons ici au moment où nous pouvons faire se rejoindre les symboliques du masque et du miroir, dans l'effet de tension vers l'intériorité que suppose le nô.

La thématique du miroir apparaît sous une autre forme. Nous avons déjà signalé l'importance de la nature dans les rapports qu'elle entretient avec l'homme dès l'élaboration des premiers mythes au Japon. Observer la nature revient à observer soi-même, être à son écoute, ressentir l'univers : « [...] nous avons besoin de la nature, nous avons besoin également de l'autre et son absence suscite en nous la nécessité de le voir »³⁴⁹. Le personnage, chez Mishima, est lié à la nature, à ce qu'il est au plus profond de lui. Lorsqu'il regarde la mort en face, il acquiert ainsi la sagesse qui signifie « associer l'homme avec la nature sans contrainte »³⁵⁰. Chez les Japonais, « la nature est le vrai miroir. [...] C'est l'éternel retour aux sources de la clarté »³⁵¹. Découvrir la nature et sa nature devient comme un jeu de miroir que les couples des nôs pratiquent de manière infinie. Tout laisse à penser qu'ils se reverront. Dans cent ans ? Car « la beauté crée sans fin la beauté et la renouvelle comme un jeu de miroirs »³⁵². Le nô est l'art privilégié dans ce domaine, étant donné qu'il « s'érige comme un art antérieur à tout art »³⁵³. Les personnages revivent le passé grâce à la mémoire ce dont témoigne l'abbesse que rencontre Honda à la fin du roman *L'Ange en décomposition* :

La mémoire est comme un miroir fantôme. Il arrive qu'elle montre des choses trop lointaines pour qu'on les voie, et elle les montre parfois comme si elles étaient présentes³⁵⁴.

Dans cet art du nô, ce qui est le plus présent, c'est paradoxalement la mort ou la pulsion de mort qui emporte tout. Le théâtre est un miroir déformant où les

³⁴⁸ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 77. Les définitions des mots latins proviennent du *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, *Le Grand Gaffiot* de 1934.

³⁴⁹ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 58.

³⁵⁰ Michel Random, *op. cit.*, p. 152.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Armen Godel, *Joyaux et fleur du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁴ Yukio Mishima, *L'Ange en décomposition*, Paris, Gallimard, p. 277.

personnages de Mishima se comportent à la manière d'acteurs masqués, révélant ainsi leur intériorité³⁵⁵. Par une certaine immobilité et un comportement étrange, ils entrent dans le domaine de la statuaire. Du miroir jaillit alors un passé révélateur, d'autant plus qu'il porte les stigmates de la mort. Mishima, adaptant des nôs anciens où le masque domine, s'inspire certainement aussi de la culture grecque : « Les Grecs avaient le don rare de faire apparaître plastiquement la beauté de l'intériorité comme dans la statue de marbre »³⁵⁶. Or souvent le déplacement du *shite* est comparé à celui d'une statue vivante, reflet du vivant. La belle Hanako, avant qu'elle ne rencontre Iwakichi, demeure la plupart du temps immobile, silencieuse, avec des gestes retenus, à l'opposé des autres personnages. De même, l'arrivée de Rokujo paraît irréelle, tout comme le sera son départ. Ces personnages se meuvent dans un monde flottant (*ukiyo*), que Michel Vieillard-Baron traduit aussi par « monde d'affliction »³⁵⁷. Ce monde est le reflet dans lequel se mirent à la fois personnage, acteur, metteur en scène, auteur et spectateur. Dans les romans comme dans les nôs se met en place un théâtre dans le théâtre et une esthétique du paraître qu'Annie Cecchi analyse ainsi :

La théâtralité de Mishima est davantage liée à un trait spécifique de sa personnalité ; Mishima est hanté par l'image. Soit il se projette lui-même vers l'extérieur dans un théâtre fantasmatique où il joue tous les rôles à la fois, metteur en scène, bourreau, victime ; soit, il regarde autrui, un autrui de chair et d'os, il le reconstruit par son imaginaire, et l'aime, le désire, ou le hait selon les codes de cet imaginaire.³⁵⁸

Cet imaginaire, précisons-le, se nourrit inmanquablement d'une dramaturgie où la mort et son appareil symbolique ont toute leur place. Ce miroir qu'est le nô, lieu de l'illusion désirée, travaillée, orchestrée, renvoie l'image d'une mort fantasmée. Pour Mishima « la terre est cernée par la mort. [...] Pour l'homme tel

³⁵⁵ Il est probable que Mishima, comme l'écrit Guy Freixe à propos du spectacle d'Ariane Mnouchkine, *Le Dernier Caravansérail*, ait abandonné le port du masque car sa « puissance » ne « peut [l'] aider à représenter le tragique de notre modernité », *op. cit.*, p. 254. Le masque ancien du nô, souvent très expressif, est certainement peu approprié pour représenter le présent et sa modernité. Peut-être est-il possible cependant de créer des masques adaptés à la contemporanéité des nôs de Mishima.

³⁵⁶ Yukio Mishima, *Les Amours interdites*, *op. cit.*, p. 400.

³⁵⁷ *Le Travail de la citation en Chine et au Japon*, préparé par Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 79.

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 160.

qu'il est, rencontrer l'univers à visage découvert, c'est la mort »³⁵⁹. L'ultime effet de l'illusion étant de faire croire à défaut de faire voir la mort incarnée, ce qui explique que Mishima, à l'instar de ses prédécesseurs, ait voulu réfléchir sur la symbolique et la présence des seuils.

La symbolique du seuil, concrétisé par un pont, dans le nô ancien, place le spectateur dans un monde onirique, un espace sacré qui est le reflet de notre psychisme. Le nô impose un regard sur la finitude. Michel Sicard insiste sur cette esthétique du passage :

[...] la mélancolie du retour ramène l'errance à rien, à soi-même. Cette mélancolie n'est d'ailleurs pas la présence du deuil, mais l'accès au temps passant dont nous découvrons l'ombre, la vanité ombreuse. « L'ailleurs est de regarder soi-même », dit Guillaïn : il entend par là un regard intérieur, qui finit par se détourner de l'ego. Cette philosophie du passage est l'ouverture à un monde transitoire, un monde de l'éphémère dont le pont est la figure majeure³⁶⁰.

C'est par le rêve que le passage se produit chez Mishima ; Komachi et le jeune poète se retrouvent dans un bal au XIX^e siècle ; Toshinori revit les bombardements et les incendies ; Hanako assiste à la disparition d'Iwakichi comme dans un rêve ; Hikaru et Rokujo revivent à bord d'un yacht des moments passés ; quant à Hanako et Jitsuro, elles vivent dans un temps et un espace différent de celui de Yoshio. Selon Mircea Eliade, « le *seuil* concrétise aussi bien la délimitation entre le « dehors » et le « dedans » que la possibilité de passage d'une zone à une autre »³⁶¹. À plusieurs reprises, certains personnages, comme Toshinori ou Hanako, regardent volontairement droit devant eux, en fixant le public. Le texte précise clairement dans une didascalie, par exemple, qu'Hanako qui refuse de reconnaître son ancien amant, s'assoit « face au public »³⁶². Les personnages dont le regard fixe la mort nous soumettent à cette image. Hélène Piralien suggère que Toshinori est placé dans une « attente indéfiniment prolongée et qui, dans son immobilité et sa fixité, n'est qu'une autre figuration de

³⁵⁹ *Le Soleil et l'Acier*, op. cit., p. 105.

³⁶⁰ *Le Théâtre Nô et les arts contemporains* de Lionel Guillaïn, préface de Michel Sicard, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15.

³⁶¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p. 154.

³⁶² P. 166.

la mort »³⁶³. Comme le rappelle Lionel Guillaud, les gens proches de la mort ou l'ayant côtoyée décrivent souvent un long tunnel débouchant sur une lumière aveuglante et « cette manifestation irrationnelle se passe dans un coma très profond situé au seuil de la mort »³⁶⁴. Il s'agit bien de regarder la mort dans un miroir tendu ici par le public (à moins que le public soit ce miroir comme le laisse à penser la posture d'Hanako) sur la volonté de Mishima, miroir tendu par des personnages jouant eux-mêmes une partition commune. Cette expérience, Yûichi, dans *Les Amours interdites*, la relate ainsi :

La jeune femme, allongée près de lui, le corps moite, ses yeux grands ouverts, les mains croisées sur sa poitrine, immobile, n'était autre que la mort même. Il lui suffisait de s'approcher de lui de quelques millimètres pour être la mort. [...] Lorsqu'il pensait à la mort, en cet instant même, il croyait tout possible. Le possible l'enivrait. Et il en éprouvait du plaisir.³⁶⁵

Le miroir de la mort donne naissance au plaisir, au contentement extatique, dont semble exclu un certain nombre de personnages. En effet, les textes mettent en scène des univers et des personnages que tout semble opposer, même si la tension vers la mort semble leur dénominateur commun.

³⁶³ *Op. cit.*, p. 57.

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 75.

³⁶⁵ *Op. cit.*, p. 43.

Chapitre 3

La confrontation des masques.

Les nôs offrent une galerie de personnages dont les figures principales sont issues des anciens nôs, comme nous l'avons démontré plus haut. Ces pièces, dans ce que nous pouvons considérer comme une exposition, mettent en scène des personnages de milieux sociaux variés et réalistes, tous inscrits dans une « condition » ; les protagonistes se comportent de manière familière, en apparence. Un jeune poète rencontre une clocharde, des parents sont convoqués pour une décision d'un conseil d'arbitrage, un vieil homme, portier de son état, est amoureux d'une jolie femme à qui il adresse des lettres, un homme rend visite à sa femme et un ancien amant est éconduit par celle qui ne l'aime plus. Les situations et les comportements des personnages sont tirés d'un quotidien sans relief. Mais rapidement chaque texte, étonnamment, distingue des personnages morts et d'autres vivants. Que signifie cette dualité ? Comment expliquer cette confrontation entre d'un côté ce que nous appellerions volontiers des masques sociaux, familiers ; et, d'un autre côté, des masques étranges, provenant d'un au-delà indéterminé ? Comment Mishima a-t-il réinvesti ces figures universelles que les nôs anciens ont médiatisées ?

3. 1. Figures du présent, figures du passé.

Le nô privilégie l'instant présent ; de ce fait les personnages investissent ce temps et cet espace du présent qui confèrent toute sa légitimité à l'action dramatique. Par bien des aspects, ils vivent préoccupés des contingences quotidiennes : Komachi tente de survivre en ramassant des mégots, Toshinori s'adapte aux contraintes familiales et à la vie commune, Hikaru se préoccupe de la santé de sa femme, Iwakichi exécute au mieux son travail de serviteur zélé auprès d'un avocat réputé pour sa rigueur et son honnêteté, Hanako et Jitsuro vivent en couple. Toutefois nous avons déjà distingué ces personnages des autres actants, qui ont le statut de figurants, en signalant leur appartenance à un monde prosaïque. Le *shite* et le *waki* sont avant tout des figures du passé qui paraissent se mouvoir dans un espace/temps différent de celui des personnages secondaires. Les

masques humains (entendons d'une humanité commune), plus morts que les vivants, se confrontent aux masques de mort plus vivants qu'eux.

3. 1. 1. Masques humains.

Pour Mishima, comme pour de nombreux Japonais qui distinguent nettement le devoir et le plaisir, « la vie est un théâtre »³⁶⁶. Évoquant des couples d'amoureux semblables à ceux du nô *Sotoba Komachi*, le narrateur du roman *Les Amours interdites* les décrit ainsi :

Les couples d'amoureux qui, dans la journée ou au crépuscule, se promènent enlacés dans ces allées, ne se douteraient jamais que ces mêmes allées servent, quelques heures plus tard, à un tout autre usage. En quelque sorte, le parc change de visage. La moitié de cette face, cachée pendant le jour, apparaît alors dans toute sa monstruosité³⁶⁷.

L'auteur ne cache pas sa fascination pour une mort théâtralisée qu'il tente d'investir en modernisant le rituel dramatique du nô. De fait, toute son œuvre développe ce goût pour la théâtralité. Mais c'est aussi une spécificité d'une société moderne et japonaise où les convenances et une forme de paraître l'emportent. Les nôt décrivent une société de personnages variés, société cependant urbaine. L'ensemble a tout d'une comédie sociale où chacun porte un masque, rendant impossible d'accéder à une quelconque transparence. Le langage, encore plus que l'attitude ou les vêtements, participe de cette tromperie. Quasiment tous les personnages secondaires, à l'exception de l'infirmière dont le discours poétique surprend, portent ce masque d'une humanité commune. Toshinori le remarque et le dénigre lorsqu'il reproche aux autres de « gât[er] tout avec des mots »³⁶⁸ ajoutant, s'adressant à Shinako :

Mademoiselle Shinako, pourquoi parlez-vous ? Pourquoi parlez-vous *avec des mots* ? Votre voix, qui est si belle, perd tout intérêt quand vous parlez. Vous devriez vous taire ou pleurer³⁶⁹.

Le monde peint (plus que représenté peut-être) est constitué de mensonges, de tromperies, et seule la douleur semble véritable et transparente pour Toshinori.

³⁶⁶ Alain Walter, *op. cit.*, p. 383.

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 82-83.

³⁶⁸ *Op. cit.*, p. 61.

³⁶⁹ P. 63.

Ses parents, avec le choix des vêtements, lui imposent un comportement et ce qu'il appelle les « routines de l'existence quotidienne »³⁷⁰. Ce qui manque donc renvoie à ce qui est constitutif de l'homme, instinctif et naturel. Un épisode des *Amours interdites* permet de le comprendre. Une jeune femme, Yakuso, vient d'enfanter ; le texte nous révèle les pensées de Yûichi :

Elle garda jusqu'à cet instant les yeux ouverts en silence. Elle ne cherchait même pas du regard le bébé qu'on lui tendait. Et même si elle le voyait, elle ne souriait pas. Cette expression indifférente était une expression animale, comme les êtres humains en ont presque perdu l'habitude. Comparée à elle, toute expression humaine, de tristesse ou de gaieté, pensa le « mâle » en Yûichi, n'est guère plus qu'un masque³⁷¹.

Les personnages obéissent, en apparence, à des critères réalistes de comportement social. Cependant ce que le dramaturge éclaire, ce sont des instincts, des jalousies, des frivolités, des sentiments abâtardis. Les êtres décrits jouent parfois un jeu social ou égoïste. La séduction, les sentiments familiaux sont quelque peu tournés en dérision par Mishima, bien décidé à lever les masques et dénoncer l'illusion théâtrale (du monde) au cœur de l'illusion dramatique.

Toutefois, le jeu cesse quand la dramaturgie met en scène la mort. Nous avons déjà signalé dans les nôtres les nombreuses allusions qui l'annoncent. La mort nous fait traverser le pont, franchir un seuil, entrer dans un autre monde. Mishima éprouve un « étrange sentiment de répugnance [à] la pensée d'un lien entre la vie quotidienne et la mort »³⁷². D'ailleurs plus personne ne rit ni ne se moque à la mort d'Iwakichi, bien que « la tendance [soit] à la vénération du ridicule »³⁷³. Ce ridicule dans les nôtres peut s'expliquer par la référence à l'art dramatique du *kyogen* et à ses personnages qui en sont issus comme nous l'avons déjà précisé (voir : 1. 1. 4). Il n'en demeure pas moins que Mishima nourrit une admiration non dissimulée pour des personnages hors du commun ou les marginaux. Les personnages homosexuels sont ainsi très présents dans ses œuvres. Il faut rappeler d'ailleurs, comme le fait Odette Aslan, que :

³⁷⁰ P. 62.

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 418.

³⁷² *Confession d'un masque, ibid.*, p. 135.

³⁷³ *Ibid.*, p. 449.

Au Japon [...] ce n'est qu'au cours de l'ère Meiji (1868-1912) que les autorités, voulant s'aligner sur les mœurs occidentales, mirent hors la loi l'homosexualité, pratique importée de Chine et courante alors chez les samourais et les prêtres. Par tradition, de même que dans bien d'autres civilisations, les plaisirs homosexuels faisaient partie des « émotions humaines », l'homme ayant deux âmes, la « douce » et la « rude », selon les circonstances³⁷⁴.

Tous les sentiments et les émotions sont donc représentés dans les nôs, des plus traditionnels aux plus récents, formant une chambre d'écho où s'entendent toutes les harmoniques de la culture japonaise.

Sans anticiper sur la troisième partie de notre étude éclairant la thématique des liens entre érotisme et mort, nous allons aborder certains concepts et certaines notions que les nôs de Mishima continuent de développer, dans l'héritage dramatique japonais. Le répertoire du nô distingue les nôs du « monde réel ». Dans ces pièces, précise René Sieffert, « les *shite* jouent presque toujours à visage découvert » et « les personnages sont presque toujours des gens du commun »³⁷⁵. Parmi ces nôs, il y a les nôs des « sentiments humains » (*ninjô*). Les sentiments mis en scène renvoient le plus souvent à des concepts japonais, la séduction, le rapport à l'autre, obéissant à des règles de comportement. Le *sui* qu'Alain Walter traduit par « dandysme », « élégance », « chic » et que l'on nomme aussi *iki*, impose un « art de vivre » que complète « l'attrait pour l'autre sexe, le *bitai* »³⁷⁶. Avec le *shite* et le *waki*, nous l'approfondirons par la suite, les masques humains se transforment en des masques porteurs de valeurs mythiques. L'*iki*, par exemple, débouche sur un certain renoncement (*akirame*) aux illusions de ce monde, particulièrement de l'amour, une libération de tout attachement³⁷⁷. Ainsi nous percevons en quoi ces personnages apparemment familiers deviennent très rapidement porteurs d'idéaux ; chez Mishima, nous glissons insensiblement de personnages inscrits dans une réalité et une condition sociales à des personnages mythiques. L'une de ces valeurs fortes est d'ailleurs le *on* qui peut signifier « obligations ». Cela renvoie à « une charge, une dette, un fardeau que

³⁷⁴ *Butô(s)*, op. cit., p. 218.

³⁷⁵ René Sieffert, *Théâtre classique*, Paris, Publications orientalistes de France, 1983, p. 60-61.

³⁷⁶ *Op. cit.*, p. 86.

³⁷⁷ Komachi, par son insensibilité, semble l'exemple le plus significatif.

l'on supporte de son mieux »³⁷⁸. Iwakichi est porteur d'un fardeau comme dans le nô initial³⁷⁹. La dette exige la gratitude. C'est par exemple celle du chien Hachiko à son maître, rappelle Ruth Benedict, dont Mishima s'est visiblement inspiré pour le nô *Hanjo*. Ces sentiments humains de jalousie, de désespoir, d'abandon, de mélancolie (*mono no aware*) deviennent vite des passions absolues. Les *shite* se complaisent dans ces voies sans issue. Les personnages obéissent alors au *giri* qui signifie « devoir », « droiture » ou « rectitude », que nous retrouvons dans « la vénération des ancêtres », puisque « vénérer les morts fait partie de la vie et, surtout, d'un respect que l'on se doit à soi-même »³⁸⁰. Ils éprouvent ce que tout humain peut ressentir après une perte, mais n'ayant plus la raison, aveuglés par le manque, la douleur, la jalousie, la frustration, ils ne sont plus que des âmes égarées, dans le vide, loin des voix humaines car, « le vrai est dans le dépassement, l'échec, l'inabouti et le silence »³⁸¹. La scène du nô relate alors le retour parmi les vivants.

3. 1. 2. Des morts et des vivants.

La rencontre des morts et des vivants constitue une spécificité du nô traditionnel que Mishima va pervertir en créant une indifférenciation des rôles. Sur le plateau³⁸² du nô cohabitent donc des vivants et des morts :

au fameux « carrefour des songes », *yumé no chinata*, lieu de rencontre des vivants et des morts, des dieux et des bouddhas, lieu poétique aussi, où l'homme vient rêver sa vie éphémère et ses sombres passions, lesquelles ne sont elles-mêmes que les « songes d'un songe », *yumé no yumé*³⁸³.

Nous voyons des personnages bien réels et d'autres comme Toshinori, Rokujo qui semblent appartenir à un songe, à un espace, carrefour au seuil, qui se situerait entre le monde réel et le monde des morts, un monde de passage que voudrait sans doute matérialiser l'espace scénique. Ces personnages apparaissent, paisibles, et franchissent le seuil qui sépare le monde humain du monde de l'au-delà en pleine clarté. Mishima a réinterprété cette lumière, lui préférant généralement la nuit. Il

³⁷⁸ Ruth Benedict, *Le Chrysanthème et le Sabre*, Paris, Picquier, 1987, p. 94.

³⁷⁹ *Koi no Omoni* ou « Le fardeau de l'amour » de Zeami, *La Lande des mortifications*, op. cit. Le vieux jardinier se doit de porter ce fardeau pour honorer la femme qu'il aime.

³⁸⁰ Michel Random, op. cit., p. 152.

³⁸¹ Lionel Guillain, op. cit., p. 17.

³⁸² L'espace du plateau se nomme *butai* dans le nô ancien.

³⁸³ René Sieffert, *Nô et kyogen*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979, p. 15.

n'en demeure pas moins que *shite* et *waki* avancent à visage découvert. Comme le suggère Hélène Piralian :

[...] il semble que, ce qui intéresse Mishima avant tout dans ce théâtre, ce soit le lieu même de la rencontre, défini comme celui de l'indétermination entre les vivants et les morts, lieu où le statut de vivant et celui de mort peut s'interchanger, et où savoir qui est le vivant et qui est le mort, et ce qui les différencie, n'est pas possible³⁸⁴.

Nous pouvons observer cette indétermination dans les nôtres modernes à plusieurs endroits. En réponse au jeune poète qui s'imagine assis non pas sur un banc mais sur une tombe, Komachi rétorque que les amoureux sont des « cadavres » et qu'« ils sont morts en faisant l'amour »³⁸⁵. Elle sent en même temps « les fleurs dans un cercueil »³⁸⁶. Pourtant, juste avant, elle lui a dit qu'il avait « la mort écrite sur [sa] figure »³⁸⁷. Toshinori apparaît aussi comme un mort vivant, un enfant dont on avait déjà « célébré [les] funérailles »³⁸⁸. Ses parents ont rêvé de lui de deux manières différentes, « un rêve dans lequel il était vivant ; un rêve dans lequel il était mort »³⁸⁹. Lui aussi compare les autres à des cadavres et observe que « les fleurs poussent dans un monde déjà mort »³⁹⁰. Shinako lui rappelle toutefois qu'il est déjà mort. Aoi, quant à elle, meurt semble-t-il victime de la vengeance du fantôme de Rokujo et de ses « fleurs de douleur »³⁹¹. La mort d'Iwakichi donne naissance à un fantôme bien vivant. Quant à Hanako, elle ne voit que des visages morts, même celui de son amant. La solution passe par le songe. Jitsuko affirme qu'avec Hanako elle a « commencé une vie de rêve »³⁹². C'est donc un rêve de mort qui anime les protagonistes. Et nous assistons à une scène de fin de monde où s'affrontent laideur et beauté, amour et haine, vivants et morts.

Les rôles et natures de ces personnages symboliques sont alors interchangeables : les vivants sont morts, ne vivant pas authentiquement, drapés dans leur uniforme social, prisonniers de leur masque. Le mort, lui, retire son

³⁸⁴ P. 57.

³⁸⁵ P. 31.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ P. 28.

³⁸⁸ P. 57.

³⁸⁹ P. 57.

³⁹⁰ P. 68.

³⁹¹ P. 127.

³⁹² P. 161.

masque et vit pleinement sa passion. Le *shite* et le *waki* sèment ainsi le trouble, introduisent la transgression. René Girard parle d'une crise :

La crise se présente comme perte de différence entre les morts et les vivants, mélange des deux royaumes normalement séparés. C'est bien la preuve que les morts incarnent la violence, extérieure et transcendante quand l'ordre règne, immanente à nouveau quand les choses se gâtent, quand la mauvaise réciprocité reparaît à l'intérieur de la communauté³⁹³.

En revanche, chez Mishima, nul retour à l'ordre établi. Le personnage demeure dans l'inassouvi, l'incomplétude. Cela se termine « non pas par l'apaisement des passions, mais par le redoublement de leur insatisfaction et le désespoir »³⁹⁴. C'est dans cette interprétation transgressive par rapport aux nôs traditionnels que se situe sans doute l'apport de Mishima à cette forme dramatique, dont par ailleurs il est si respectueux.

3. 2. Des figures universelles.

Notre étude des personnages (si tant est qu'ils en soient) nous a permis de constater que les protagonistes, apparemment issus d'un monde familier au spectateur, accédaient rapidement à un statut particulier qui fait d'eux des figures originales. Plusieurs d'entre eux subissent une métamorphose qui rappelle celle que subit le *shite* traditionnel. Cette métamorphose annoncée par le rêve et par les réminiscences de la mort transforme les personnages et leurs discours. À l'exception de *Sotoba Komachi* (bien que la pièce se termine sur la seule présence de Komachi, avec l'intervention d'un agent de police, à considérer de second plan), seuls les protagonistes demeurent sur la scène. Ils accèdent à ce moment-là, annoncé cependant par ce qui précède, à un statut de figures mythiques. En créant ces figures, Mishima respecte les origines du nô tout en les fusionnant avec sa propre vision du monde.

3. 2. 1. La métamorphose des masques.

Si le *shite* et le *waki* évoluent dans un univers familier et apparemment mimétique au début des nôs, ils accèdent par la suite à un univers onirique dans lequel ils semblent se transformer, insensibles au réel, transparents, comme en

³⁹³ *Op. cit.*, p. 380.

³⁹⁴ Hélène Piralien, *op. cit.*, p. 57.

apesanteur. Leur rencontre provoque sur la scène une transformation. Le masque change, voire il tombe. Komachi redevient la beauté qu'elle fut autrefois, Toshinori se retrouve et perçoit à nouveau le monde, Hikaru et Rokujo revivent leur rencontre passée, Iwakichi exécute à nouveau les frappements du tambourin pour séduire Hanako et, dans *Hanjo*, Hanako et Jitsuro goûtent une nouvelle quiétude. Pour se redécouvrir, découvrir sa nature profonde et atteindre ce que les Japonais nomment *satori*, l'illumination, il faut passer par cette métamorphose intérieure qui sait tenir à distance le monde illusoire des apparences, pour que disparaisse la réalité trompeuse, et ainsi atteindre le « monde flottant ». Au Japon subsiste ce paradoxe du permanent dans l'impermanent, « on se méfie de ce qui persiste »³⁹⁵. Il faut renouveler les choses anciennes, mieux détruire pour reconstruire, à l'instar du sanctuaire d'Ise que Jean-Sébastien Cluzel prend en exemple :

Au sanctuaire impérial d'Ise, tous les vingt ans, avant d'être rasés, les édifices anciens servent de modèle pour bâtir ceux du nouveau temple sur un terrain adjacent³⁹⁶.

Nous ferons de cet exemple un modèle de l'art de la réécriture chez Mishima qui lui aussi déplace les nôs traditionnels en un autre lieu poétique et dramatique, les modernise, après les avoir copiés soigneusement. Les *Cinq nô modernes* de Mishima trouvent dans la pratique de la déconstruction/reconstruction du sanctuaire impérial d'Ise, une légitimité : les bâtisseurs, eux aussi, voulaient atteindre la permanence dans l'impermanence. Cette transformation appelle ce qui est de l'ordre du passage dans les nôs. Après avoir franchi le seuil de la mémoire, les personnages accèdent au rêve, antichambre de la mort chez Mishima. La métamorphose des personnages peut apparaître comme un passage à la folie. Pour les nôs anciens, Armen Godel donne cette explication :

Les personnages atteints de folie (*monogurui*) constituent l'une des familles les plus importantes du théâtre nô. Leur dérangement est le plus souvent dû à la possession ou à l'obsession d'une idée fixe³⁹⁷.

³⁹⁵ Georges Banu, *op. cit.*, p. 52.

³⁹⁶ *Architecture éternelle du Japon*, Dijon, Faton, 2008, p. 318.

³⁹⁷ Armen Godel, *Joyaux et fleurs du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, *op. cit.*, p. 174.

Cette folie permet par exemple à Komachi « d'échapper aux contraintes sociales et d'affirmer une voie de liberté entièrement poétique »³⁹⁸. Ce passage devient une nécessité pour trouver ce que l'on nomme au Japon la voie, l'illumination. Toshinori ressemble à Œdipe qui, « à la fin de la pièce », a toujours les yeux aveugles, « mais il a saisi par la vue de l'esprit tout son passé qui l'accable »³⁹⁹. Comme le héros du roman *Le Pavillon d'Or*, Mizoguchi, « l'image du feu s'impose [...] lorsqu'il perçoit la médiocrité du monde qui l'entoure »⁴⁰⁰. Le feu est libérateur chez Mizoguchi, car il détruit l'insupportable beauté. Chez Toshinori, le feu du soleil se transforme en lumière, celle intérieure de la compassion (« tout le monde m'aime »⁴⁰¹ dit-il), celle de l'illumination. Les personnages en se transformant deviennent des icônes modernes auxquelles le spectateur contemporain de Mishima ne peut être insensible.

3. 2. 2. Du masque au mythe.

Les protagonistes sont des figures devenues mythiques, renvoyant à des nôtres anciens connus. Komachi et Hanjo sont par exemple des modèles ancrés dans la culture japonaise. Ces figures sont tirées vers le mythe chez Mishima parce qu'elles participent à l'image d'un monde nouveau, moderne, transcendant, qui ne nierait pas les origines fondatrices. Hanjo était un modèle de fidélité que le dramaturge adapte en s'inspirant notamment de l'histoire du chien Hachiko. La fidélité de la tradition devient cependant chez Mishima attente indéfinie. Car ce que veut Mishima, c'est placer les principaux personnages dans un monde où les fantômes, habituellement, provoquent la peur des humains. Selon Mircea Eliade :

[...] le sacré est le *réel* par excellence, à la fois puissance, efficence, source de vie et de fécondité. Le désir de l'homme religieux de vivre *dans le sacré* équivaut, en fait, à son désir de se situer dans la réalité objective, de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives⁴⁰².

³⁹⁸ Alain Walter, *op. cit.*, p. 290.

³⁹⁹ Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 33.

⁴⁰⁰ Jean Picano, « L'image du temple dans *Le Pavillon d'Or* », *Analyses et réflexions sur Mishima, Le Pavillon d'Or, la beauté*, ouvrage collectif, Paris, Marketing, p. 66.

⁴⁰¹ P. 78.

⁴⁰² Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *ibid.* p. 31.

C'est l'inverse qui se produit chez l'auteur moderne. Il place ses figures dominantes entre l'espace des hommes et celui des morts. La fascination pour le néant domine. Mishima s'est inspiré des nōs anciens, porteurs de légendes et de mythes, les a traduits, afin de mettre en scène ses propres figures mythiques, contemporaines, plus proches des spectateurs de son époque. Ainsi Toshinori, enfant victime d'une guerre moderne, symbolise la douleur et l'abandon. Il porte en lui toutes les souffrances du peuple japonais. La religion s'efface au profit de personnages qui se substituent aux divinités. Cette vision n'est pas nouvelle comme le rappelle René Girard :

Dans certaines cultures, les dieux sont absents ou effacés. Ce sont des ancêtres mythiques ou les morts dans leur ensemble qui remplacent, semble-t-il, toute divinité. Ils passent à la fois pour les fondateurs, les gardiens jaloux et, s'il le faut, les perturbateurs de l'ordre culturel. Quand l'adultère, l'inceste et les transgressions de toutes sortes se répandent, quand les querelles entre proches se multiplient, les morts sont mécontents et ils viennent hanter ou posséder les vivants. Ils leur donnent des cauchemars, des maladies contagieuses ; ils suscitent, entre parents ou voisins, disputes et conflits ; ils provoquent toutes sortes de perversion⁴⁰³.

Mishima puise dans ces anciennes histoires les personnages qui seront les plus à même de révéler une représentation contemporaine des nouvelles divinités, difficiles à incarner dans un monde déserté par le sacré. Elles sont attachées au vécu de l'auteur, d'où leur dualisme. Elles traduisent les mythes originels ainsi que ses mythes personnels, transgressifs, sur lesquels nous reviendrons. Ces personnages mythiques se déplacent sur un carré symbolique, espace du sacré, révélateur du souci constant chez l'auteur de mettre en scène et de jouer la mort. Les *Cinq nō modernes* sont avant tout une représentation de la mort que Mishima tente d'apprivoiser dans un monde qui risquerait de lui faire perdre sa beauté, de la banaliser.

⁴⁰³ *Op. cit.*, p. 379-380.

DEUXIÈME PARTIE

UNE DRAMATURGIE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE LA MORT.

Dès son plus jeune âge, Mishima est passionné par le théâtre. Il s'invente des rôles à partir des spectacles auxquels il a assisté. L'enfant, solitaire par obligation, développe son imagination à partir de nombreuses sources, peintures, sculptures, lectures, avec une prédilection pour les images qui mettent en scène la mort. Cette représentation de la mort domine son œuvre et sa vie. Il jouera la mort constamment et surtout la mettra en scène, jusqu'à ce *seppuku* théâtralisé (dans une base militaire, avec un public de militaires et de journalistes devant lequel il prononce un discours patriotique depuis un balcon). Cet acte est surtout une dernière représentation spectaculaire et réelle de la mort tant désirée où « le public ne [voit pas] l'acteur sans son maquillage »⁴⁰⁴. Mishima revendique cette fascination pour cet art :

Chacun dit que la vie est une scène de théâtre, mais la plupart des gens ne semblent pas obsédés par cette idée, du moins pas aussi tôt que je le fus. Dès la fin de mon enfance, j'étais fermement convaincu qu'il en était ainsi et que j'aurais un rôle à jouer sur cette scène, sans jamais révéler mon véritable moi⁴⁰⁵.

L'auteur révèle son goût pour le masque, le jeu, l'illusion. Il n'hésite pas à jouer lui-même et prend ensuite du plaisir à mettre en scène. Réputé pour ses romans, c'est dans le genre dramatique qu'il a le mieux exprimé son goût pour l'illusion et les jeux de masques :

L'œuvre de Mishima n'est pas seulement romanesque ; c'est aussi un nombre considérable de pièces de théâtre, tant modernes que dans la veine du théâtre japonais, kabuki et nô, de multiples adaptations, interventions, articles et déclarations, et quantité de scénarii⁴⁰⁶.

Nous avons déjà signalé quelques exemples des nombreuses références au théâtre que recèlent ses romans. La dramaturgie de Mishima a ceci de spécifique, qu'elle s'appuie sur la tradition scénique du nô, en l'adaptant à un contexte moderne. Cerner cette modernisation des formes dramatiques traditionnelles qui va dans le sens d'une adaptation, d'une traduction, avec des formules et des buts, est comme nous l'avons dit la problématique qui charpente notre étude. Le dramaturge

⁴⁰⁴ Mishima, *Confession d'un masque*, *ibid.*, p. 101.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Henri-Alexis Baatsch, *Mishima. Modernité, rite et mort*, *op. cit.*, p. 24.

reprend une tendance ancienne puisque les nôs du « monde réel », qui sont les plus joués aujourd'hui d'après René Sieffert, sont « plus faciles à comprendre, car la langue en est plus intelligible et le jeu des acteurs, moins quintessencié, se rapproche davantage des gestes quotidiens »⁴⁰⁷. Les nôs étudiés proposent donc un langage accessible au spectateur contemporain, la dramaturgie et la scénographie s'adaptent de même à des contraintes plus actuelles avec des objets, des costumes, des décors, des situations inscrites dans la contemporanéité⁴⁰⁸. Ce théâtre vit et célèbre son époque malgré son ancrage dans une tradition théâtrale japonaise qui en constitue le fondement. Choisir le genre du nô pour évoquer le monde moderne est une gageure pour Mishima. En effet, comme l'écrit Jean Duvignaud, le théâtre, particulièrement japonais, est une cérémonie, surtout lorsque son objet en est la mort :

Tout commande en effet cet aspect cérémoniel du théâtre ; la solennité du lieu, la distinction du public, profane, et d'un groupe d'acteurs isolés dans un monde étroit, lumineux, le costume des comédiens qui distingue radicalement la langue du théâtre, du bavardage quotidien⁴⁰⁹.

Il revient sur l'importance du thème de la mort au théâtre et donne cette explication : « les sociétés, *toutes* les sociétés humaines, inventent leurs scénarios dramatiques les plus complexes et les plus riches »⁴¹⁰. Artistiquement, Mishima ne pouvait que s'inspirer du nô pour traiter ce thème. Comme le théâtre est issu de rituels où se jouait, dès le début, une forme de révélation devant la peur fondamentale de la mort, le dramaturge réinvente un théâtre qu'il dote de nouveaux codes. Nous verrons comment Mishima renouvelle cette dramaturgie millénaire, quelles influences il a subies pour et dans ce renouvellement. Quel théâtre, pour quelle esthétique ? René Sieffert affirme que le nô « est avant tout un poème »⁴¹¹. Les *Cinq nô modernes* sont l'expression d'un homme qui se confesse, masqué, pour traduire l'indicible. Sa démarche s'apparente parfois à celle d'un poète autant que d'un dramaturge.

⁴⁰⁷ René Sieffert, *Nô et kyogen*, *ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁸ Dans ce contexte contemporain, le spectateur ne s'étonnera donc pas de voir apparaître des bancs avec des amoureux ou un téléphone dans une chambre d'hôpital. En revanche, l'utilisation symbolique de ces objets dans un espace transformé, onirique, déplace une dramaturgie et scénographie modernes vers une pratique ancienne, héritée du nô.

⁴⁰⁹ *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1965, p. 17.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹¹ *Nô et kyogen*, *ibid.*, p. 36.

Chapitre 1

Un théâtre de l'antériorité et de la contemporanéité.

Comme en Occident, jusque dans les siècles classiques, l'exercice de la réécriture est au Japon pratique courante, fondant l'esthétique littéraire. Nous allons étudier rapidement cette pratique de la réécriture pour mieux comprendre les choix dramaturgiques de Mishima. L'intertextualité se glisse dans de nombreuses œuvres dont le nô est un exemple significatif puisqu'il trouve son origine dans les rites et légendes chinoises, que les auteurs japonais adaptent, et qu'il est traversé par de nombreuses citations et allusions aux croyances shintoïstes et bouddhiques⁴¹². Nous n'oublierons donc pas, comme Karen W. Brazel, celles qui renvoient à des poèmes ou textes antérieurs :

L'article analyse les diverses manières dont plusieurs pièces Noh de l'époque de Zeami (1363-1443) recourent à des citations. Celles-ci avaient depuis longtemps constitué un élément clef de la poésie médiévale japonaise. En important cette technique dans le Noh, Zeami l'élève d'art populaire, qu'il était jusqu'alors, au statut de forme d'art supérieur, changeant ainsi la composition de l'auditoire auquel il est adressé tout en contribuant, réciproquement, à l'élévation du statut culturel de ce nouveau public. Par ailleurs, la mutation de medium permet à Zeami de redéfinir le type de sources auxquelles il était loisible de puiser, et de ne pas utiliser uniquement les modes classique de citation mais d'en introduire de nouveaux lesquels mettent à profit la longueur des pièces et les métalangages propres au théâtre⁴¹³.

Le nô est bien le lieu où se conjuguent langage et métalangage. Le théâtre nô a par ailleurs depuis Zeami développé la faculté à répondre aux attentes du public

⁴¹² Le nô *Hanjo*, par exemple, comporterait, selon les annotations d'Armen Godel et Koichi Kano, pas moins de dix-neuf citations ou allusions à des poèmes, souvent d'origine chinoise, *La Lande des mortifications*, *op. cit.* Cette intertextualité poétique, l'une des particularités du nô, permet des rapprochements avec les poètes dramatiques français du XVII^e, et notamment Racine qu'affectionnait tout particulièrement Mishima. L'écrivain japonais parsème d'ailleurs ses nôt de passages poétiques qui sont l'apanage le plus souvent des *waki*.

⁴¹³ Résumé de l'article « Citations sur la scène Noh » par Karen W. Brazel, in *Le Travail de la citation en Chine et au Japon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 156.

avide, comme le public des siècles classiques en France, du plaisir de la reconnaissance, plus que du plaisir de la surprise. Le théâtre nô, tombé en désuétude ou fréquenté par un public restreint et élitiste, retrouve, en quelque sorte, une seconde vie avec Mishima, sans pour autant perdre ce qui en fait sa spécificité. Le spectateur connaît et reconnaît Sotoba Komachi, retrouvant dans le nô moderne un espace dramaturgique tout à fait familier⁴¹⁴. Le théâtre est plus généralement, d'après Robert Abirached, cet art qui préserve :

Tra-duire, Trans-poser, inter-préter, trans-mettre, re-produire, ré-citer, et ainsi de suite : il est significatif que tout le vocabulaire du théâtre indique une activité de redoublement et renvoie à un système d'échos dont le point d'origine est extérieur à la scène, comme s'il tentait d'apprivoiser une absence en usant des masques mêmes faits pour la perpétuer. Là où il devrait créer, le théâtre [...] répète et conserve⁴¹⁵.

Est-ce à dire que Mishima se contente de recréer le nô ? Notre thèse est plutôt d'affirmer que le dramaturge invente un genre neuf et personnel, sans renier le passé. Le chant, la danse s'effacent au profit d'un texte qu'il veut plus théâtral, avec une dramaturgie plus affirmée et développée. Le spectateur, qui méconnaît le genre du nô, peut rester étranger à cet héritage. Il n'empêche qu'il ressentira inconsciemment que ce théâtre possède une coloration fortement japonaise ou bien il y verra une étrange représentation du monde. Le modernisme de ces nôs n'est qu'un paravent derrière lequel se cache l'âme du Japon et surtout l'âme de Mishima. Cette âme, par bien des aspects, prend les couleurs d'un romantisme décadent qui annonce la fin d'un monde. La dramaturgie, en revanche, se construit sur une recherche esthétique qui fonde un nouveau classicisme.

1. 1. Mémoire poétique.

Le nô est la forme théâtrale la plus ancienne au Japon qui s'est développé grâce à Zeami. Rappeler rapidement les origines de ce théâtre et son lien direct avec la mort et le sacré nous permettra de mieux comprendre les

⁴¹⁴ La plupart des nôs anciens participent aussi souvent de la réécriture. Le nô *Aoi no Ue* est une « pièce [qui] figurait au répertoire du Sarugaku d'Ômi », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 121. Zeami a donc enrichi et remanié la version d'Ômi. Le nô *Koi no Omoni* de Zeami est une réécriture du nô *Aya no tsuzumi* qu'on lui attribue, à tort selon Noël Peri, et qui lui serait antérieure. *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 270.

⁴¹⁵ *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 333.

inflexions que lui a fait prendre Mishima, des siècles plus tard. Aux origines du nô, des danses sacrées, des chants, des pratiques rituelles d'où vont naître les nô :

Or si l'on en croit un glossateur illustre, les No (fêtes d'hiver) seraient principalement au profit des âmes qui ne recevant plus de culte étaient devenues des êtres malfaisants. [...] Il faudrait admettre que la danse masquée qui provoquait l'extase était avant tout une danse des ancêtres et que l'âme de ces derniers venait se fixer dans le masque figurant des animaux que portaient leurs descendants⁴¹⁶.

Le thème de la mort et du double préfigure la création du nô. Gérard Martzel rappelle que la visite d'hommes masqués, représentant des divinités, débouche sur le concept de *kami*. Des fêtes rituelles sont créées à l'occasion pour saluer ces visites. C'est à ce moment là qu'interviennent les *miko*, femmes médium, dont la transe spectaculaire fait revivre et s'exprimer les morts. Petit à petit, deux groupes se forment qui vont s'affronter et dont nous avons vu qu'ils étaient à l'origine de la présence du pin. Toutes ces cérémonies sont imprégnées du shintoïsme et le rituel se transforme bientôt en cérémonie religieuse. L'influence de la Chine va quelque peu modifier ces pratiques. D'un côté apparaissent le « *bugaku* (danses) et sa musique d'accompagnement, le *gagaku*, [...] venus de Chine à l'époque de Nara (VIII^e siècle) »⁴¹⁷ qui va contaminer les *kagura*, danses religieuses shintoïstes⁴¹⁸. D'un autre côté, il y a « les *sangaku*, les divertissements variés », importés eux aussi pour une part, mais rapidement écartés de la Cour en raison de leur grossièreté »⁴¹⁹. Ce divertissement devient le *sarugaku*, « danses de singes ». Le nô tire son origine de l'ensemble de ces divertissements et plus particulièrement du dernier, montrant ainsi que l'on est passé d'une pratique religieuse à un divertissement raffiné : le thème de la mort a toutes les chances de passer d'un ancrage dans le sacré à une réflexion métaphysique. Les contes, les légendes chinoises ou japonaises complètent ce fonds culturel. Le bouddhisme va par ailleurs s'insinuer dans l'ensemble des arts et de la culture au Japon, et donc dans le nô. Mais grâce plus particulièrement à Zeami, les impératifs de l'esthétique n'ont cessé de dominer le religieux.

⁴¹⁶ Gérard Martzel, *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, op. cit., p. 29.

⁴¹⁷ René Sieffert, introduction, *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1960, p. 33.

⁴¹⁸ Ces danses sont plutôt destinées à un public aristocratique.

⁴¹⁹ René Sieffert, introduction, *La Tradition secrète du nô*, op. cit., p. 33.

Notre étude a précédemment mis l'accent sur l'influence de la période Heian et sa littérature à prédominance féminine. Zeami demeure le créateur des principaux nôs qui sont, à cette époque, une forme de synthèse et d'aboutissement des spectacles et rituels du Japon. Cependant divertir demeure sa préoccupation principale. S'inspirant de l'imaginaire sacré et de textes emblématiques de cette époque⁴²⁰, il crée des pièces qui mettent en scène des personnages venus de l'au-delà, que le spectateur peut comparer à des *kami*. René Sieffert a étudié cette catégorie de nô :

Ce sont ces *nô* « oniriques » qui constituent l'élément le plus original du *nô*, car il s'agit en fait d'une fiction poétique qui permet d'isoler en quelque sorte le personnage du drame, de la réduire à sa plus simple expression, qui est celle d'une passion à l'état pur, définitivement disjointe de son objet et de son support⁴²¹.

Le nô confronte le spectateur à des personnages de l'au-delà. Il n'y a pas d'échappatoire, surtout dans un espace scénique parfaitement clos où les personnages se meuvent en pleine lumière⁴²². La combinaison des danses, de la musique et des chants créent un spectacle total au service de tous les sens, évoquant d'autres tentatives similaires, la *choreia* dans le théâtre grec ou le *Gesamtkunstwerk*, art total prôné par Richard Wagner. Dans ce contexte, le public participe pleinement au spectacle. Le *mono no aware*, « poignance des choses » domine dans le nô, créant cette émotion poétique si intense dont parle Lionel Guillaumin :

Les dieux l'ayant abandonné, le *Shite* ne peut que confronter le spectateur à sa déchéance et lui proposer de s'en échapper que par la voie de la sérénité. Une expérience de la dérégulation donnant ainsi une nouvelle perception émotionnelle de la vie et qui s'exprime par un raffinement se trouvant dans

⁴²⁰ Le nô *Aoi no Ue*, tire son « argument [...] du *Genji monogatari* », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 121. C'est en ce sens que Zeami s'adapte au goût du public de son époque.

⁴²¹ René Sieffert, *Théâtre classique*, *op. cit.*, p. 51.

⁴²² Nous pouvons imaginer cependant que l'utilisation de feux ou de bougies devait accentuer les aspects spectaculaires et créer une ambiance propice à l'apparition des *shite*. Tanizaki Junichiro évoque l'utilisation de « lampe à huile » ou de « chandelle » (*op. cit.*, p. 42), voire de « lampes à pétrole » dans le *bunraku*, théâtre de marionnettes. Gérard Martzel indique que la scène de nô archaïque était éclairée par l'intermédiaire « d'énormes flambeaux de cire décorés de dessins [...] qui resteront allumés durant toute la représentation », *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, *op. cit.*, p. 205. L'arrivée du *shite*, sous l'effet de cette lumière blanche et vacillante, devait être impressionnante et spectaculaire.

les choses fragiles portées à disparaître. Le théâtre nô, par la qualité du temps qui lui est propre, propose un éphémère devenu éternel⁴²³.

L'émotion initiale née de danses rituelles, de rites ancestraux, a changé de visage avec un théâtre épuré dans lequel la parole poétique, les mouvements stylisés, une musique et des chants incantatoires, l'emportent. Ce sont des voies de l'intérieur qui s'expriment sur scène avec un lyrisme mesuré et raffiné, celui précisément que tente d'atteindre Mishima, à sa manière, respectueux de cette mémoire poétique qu'il reprend à son compte. Le peuple japonais a toujours su faire preuve d'une capacité importante d'intégration d'éléments extérieurs comme le souligne Covington Scott Littleton : « La tendance à adapter et transformer ce qu'il emprunte aux autres cultures est profondément enracinée au Japon »⁴²⁴. Nous comprenons mieux pourquoi Mishima puise dans de nombreuses sources et modèles de quoi moderniser ses nôs. Les changements que subit le Japon traversent ces pièces⁴²⁵ et s'amalgament aux vestiges du passé. Louis Frédéric précise :

Des changements aussi radicaux dans son environnement lui [le Japonais] auraient été insupportables s'il n'avait possédé un refuge inaliénable : la pensée que le Japon, quels que pussent être les transformations qu'il subissait, était toujours le même qu'avant, sous un aspect différent. Afin de se construire un avenir, l'homme étudie d'abord, d'instinct son passé⁴²⁶.

Les nôs sont le medium du dramaturge pour retrouver l'âme japonaise, le refuge qui permet de se réconcilier avec soi-même, d'oublier la capitulation honteuse, de vivre enfin pleinement le fantasme de la mort qui le trouble depuis l'enfance sur la scène lumineuse du théâtre nô. Le dramaturge, féru de littérature classique japonaise, jeune poète fasciné par la période Heian, aime ces « histoire[s] de fantômes en plein jour »⁴²⁷. Nous savons que la culture de Mishima est variée et qu'il fréquente assidûment les classiques japonais. À la manière d'un architecte, il bâtit un nouveau modèle à partir de plans anciens, désirant construire ou

⁴²³ *Op. cit.*, p. 83.

⁴²⁴ Covington Scott Littleton, *Comprendre les religions shinto*, Paris, Gründ, 2003, p. 8.

⁴²⁵ Mishima évoque non seulement des événements tragiques comme la guerre, d'autres mœurs, des situations plus contemporaines, mais aussi une autre manière de s'exprimer. Cependant les personnages, face à la mort, retrouvent le langage de la vérité.

⁴²⁶ *Japon intime*, Paris, Éditions du Félin, 1986, p. 11.

⁴²⁷ Georges Banu, *op. cit.*, p. 89.

reconstruire le sanctuaire Ise. L'esprit du nô demeure ; les croyances, les concepts subsistent malgré les changements ou plutôt à travers les altérations. Jean-Sébastien Cluzel insiste sur l'importance du modèle chez les Japonais :

La thèse du modèle japonais dirait alors ceci : le modèle est d'autant plus le même qu'il est différent, toujours sublimé, et l'acte de (re)bâtir est telle une restauration de la mémoire. [...] Chaque variante, ancienne ou contemporaine, possède une part d'historicité et une part de contemporanéité. Seule la somme de ces variantes permet de restituer un modèle qui est toujours imaginaire et qui relève du mythe⁴²⁸.

La volonté de restaurer le passé, de faire émerger l'âme japonaise est une idée sur laquelle nous reviendrons. Les Japonais, adeptes d'un futurisme très poussé, n'oublient jamais d'y adjoindre ce passé qu'ils vénèrent⁴²⁹. Le nô devient « un miroir où se confond[ent] souvenirs romantiques et réalité »⁴³⁰. Même si Mishima est adepte d'un théâtre dans lequel la dramaturgie, les effets visuels, le jeu sont importants, il reste attaché au passé, à « l'antique émotion »⁴³¹. C'est un rénovateur respectueux de l'héritage qu'on lui a transmis, un rénovateur qui ne renonce pas à ses prestiges de passeur. Son esthétique a su l'art de concilier l'autre dans la reproduction du même

1. 2. Tradition et modernité.

Comment est-il possible de concilier tradition et modernité dans un genre théâtral dont les codes sont contraints, sans dénaturer ce qui en fait l'attrait ? Pour répondre à cette question, une fois encore il faut remonter aux illustres créateurs du nô que sont Kan'ami et Zeami, qui ont su s'affranchir du religieux, et rompre déjà, en leur temps, avec la tradition. Les deux auteurs ont su plaire à un public varié et répondre à ses attentes. Ils reprirent pour ce faire des contes et des légendes peuplés de héros ou d'héroïnes populaires telles que Hanjo et Komachi. Mishima les imite en les dépassant, en s'imposant comme eux « une création continue »⁴³². Il modifie pour cela de manière assez conséquente la

⁴²⁸ *Op. cit.*, p. 403.

⁴²⁹ Il n'est pas rare de voir dans des mangas (bandes dessinées japonaises) des robots habillés comme des samouraïs, se comportant comme eux, réminiscence moderne des *kami* ancestraux.

⁴³⁰ Jean-Sébastien Cluzel, *op. cit.*, p. 424.

⁴³¹ Vadime et Danielle Elisseeff, *op. cit.*, p. 160.

⁴³² *Ibid.*

dramaturgie en s'appuyant essentiellement sur une scénographie bâtie autour des dialogues. Nous pouvons observer l'importance de cette nouvelle théâtralité dans l'opposition entre Iwakichi et les convives de la « patronne » (*Le Tambourin de soie*), qui se manifeste, aux yeux du public, dans le contraste des deux espaces où évoluent les personnages. Cette démarche novatrice ne peut cependant s'entreprendre qu'à partir d'horizons connus du spectateur. Rien ne s'élabore sans le fleuve du passé. L'intertextualité est constante dans la littérature japonaise. Zeami était un adepte d'une attitude parfaitement acceptée, « car pour lui l'acte de copier les maîtres anciens est l'effort conscient demandé pour porter à la perfection les œuvres anciennes du répertoire »⁴³³. L'invention d'une dramaturgie nouvelle et l'abandon des références religieuses sont les garants du succès de ce genre nouveau. Là encore, Mishima s'inspire de ses maîtres. D'ailleurs Shuichi Kato justifie cette pratique en écrivant :

Il est indispensable, en ce qui concerne l'évolution littéraire au Japon, de comprendre que le nouveau se greffe sur l'ancien et ne le remplace pas ; le principe, en effet, ne s'applique pas à la seule poésie. Cette pratique, par exemple, se manifeste dans le domaine du théâtre après l'époque de Muromachi. Les formes dramatiques du XV^e siècle, tels le Nô et le *kyogen*, furent combinées par le *kabuki* et le théâtre des poupées au XVII^e siècle et par le *shingeki*⁴³⁴ au XX^e siècle. Il est évident qu'aucune de ces formes n'a été supprimée par celles qui leur succèdent⁴³⁵.

Effectivement les nôs de Mishima ne font pas disparaître les anciennes pièces, bien au contraire, puisque leur lecture et/ou leur représentation éclairent les textes de Mishima. Et si certains spectateurs ignorent la légendaire histoire d'Hanjo, ils peuvent toujours se référer à celle du chien Hachiko. À l'instar du Butô⁴³⁶, cette danse des ténèbres que connaissait Mishima, les *Cinq nô modernes* transcendent la réalité et sont transgressifs. Mishima aurait pu évoquer l'homosexualité à travers une histoire de samouraïs, pratique reconnue et tolérée autrefois au Japon.

⁴³³ Gérard Martzel, *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, op. cit., p. 93.

⁴³⁴ *Shingeki* : nom donné au théâtre moderne au Japon que Mishima dénigre au même titre que le roman et le théâtre liés au réalisme ou le roman à la première personne. Annie Cecchi précise qu'« il s'agit dans chaque cas, de critiquer la priorité accordée au contenu au détriment de la forme, au message, qu'il soit informatif ou idéologique, au détriment de la valeur esthétique du texte ». *Op. cit.*, p. 78.

⁴³⁵ Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Fayard/Intertextes, 1985, t. 1, p. 15.

⁴³⁶ Le Butô, danse des ténèbres, est née au Japon dans les années 1960. On date souvent sa naissance de la performance dansée *Kinjiki* créée par Hijikata Tatsumi (1928-1986) en 1959.

Mais la transgression se concrétise avec le choix de deux femmes. La différence d'âge entre plusieurs protagonistes est aussi quelque peu provocatrice (Komachi/le jeune poète ; Iwakichi/Hanako), tout comme les réactions de Toshinori, Rokujo ou Jitsuko, vindicatifs et égoïstes. Mishima brosse des portraits de son temps que le nô doit intégrer, sans pour autant perdre son âme. Car il faut « contest[er] *la tradition* pour mieux retrouver *l'origine* »⁴³⁷. Le recours à une modernité transgressive (la transgression étant sans doute une voie pour aplanir les contradictions nées d'esthétiques superposées) apparaît comme une nécessité. À cet égard, le Japon se distingue nettement de l'Occident, comme le signale Roger Pulvers :

Alors que les Occidentaux ne cessent de remplacer une idéologie par une autre, puis de dénier la validité de l'ancienne, les Japonais semblent transporter en permanence la totalité de leurs bagages, anciens et modernes (au milieu de l'époque Meiji, un homme en kimono coiffé d'un chapeau melon ne semblait ni curieux ni contradictoire). [...] Les contradictions qui coexistent au sein de telle ou telle forme artistique ne gênent donc pas les Japonais. Ils les voient comme quelque chose de naturel qui fait partie d'une vision réaliste du monde tel qu'il est : formes parfaites côtoyant la difformité ; pureté que n'altère pas, mais qu'accompagne la décadence⁴³⁸.

La coexistence d'éléments disparates au sein des nôs de Mishima ne perturbe pas un spectateur japonais, la recherche de l'apaisement par le *shite* étant toujours associée à une forme de décadence, dans le sens où le monde semble en ruines. Le bal, que revivent Komachi et le jeune poète, place sur scène des personnages en redingote qui s'essayent à la pratique de la langue anglaise, qui discutent de mode anglaise et, en même temps, perçoivent la beauté d'une vieille clocharde qui, dans le temps du rêve, redevient la poétesse célèbre⁴³⁹. La beauté côtoie la laideur, le passé surgit dans le présent, plongeant finalement le spectateur dans un temps indéterminé, c'est aussi un des aspects de la « modernité » de Mishima.

⁴³⁷ *Butô(s)*, *ibid.*, p. 102.

⁴³⁸ Roger Pulvers, « Du bon usage des arts traditionnels : perfection et décadence », in *Invitation à la culture japonaise*, sous la direction de Jean-François Sabouret, Paris, La Découverte, 1991, p. 12.

⁴³⁹ P. 36-39.

La modernité chez Mishima, que nous avons déjà évoquée avec les personnages, est une modernité que le passé submerge car il vient placer au centre du plateau une vision atemporelle du monde. Annie Cecchi résume ainsi :

De façon générale, anachronisme, nostalgie du passé, rejet d'une modernité considérée comme vile et mercantile sont des traits fréquents de l'œuvre de Mishima⁴⁴⁰.

Le constat est sévère pour le spectateur qui observe dans le miroir du nô tendu par le dramaturge un monde moderne qui périclite. Les pièces décrivent en effet indubitablement un monde urbain où la frivolité, l'apparence, la comédie sociale règnent. Les personnages sont des clochards, des fonctionnaires, des commerçants qui vivent dans des immeubles, des appartements, se rencontrent dans des parcs, des salles de réunion, des hôpitaux, des immeubles. Le monde décrit est bien ce Japon moderne où des fantômes surgissent, un monde dans lequel vit l'auteur et son public⁴⁴¹. Henri-Alexis Baatsch évoque cette modernité représentée avec un certain réalisme par le dramaturge, même si le réalisme est aussi effacé par une autre esthétique, onirique et poétique :

Mishima est pleinement un homme de son temps, de ce temps-là du Japon qui intègre à sa façon toutes les formes du goût occidental, y compris celles du mode de vie, de l'habitat. Il est de son temps jusqu'à faire l'éloge de la chemise hawaïenne et du blue-jean. Il est si moderniste qu'il trouve à moderniser ce qui paraît immuable et intouchable : le théâtre nô⁴⁴².

Nous avons vu que c'est justement cette modernisation du nô qui, paradoxalement, le place une fois encore tourné vers la tradition. Derrière le modernisme surgit ce qui est immuable, ce qui est invisible, la mort et la douleur que le théâtre transcende, plaçant le spectateur, entre ombre et lumière, dans la même attente hiératique que les protagonistes, quintessence de l'acte absolu.

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁴¹ De même, dans les nôs de Zeami, la pénétration du bouddhisme et de la littérature chinoise se mêlent au fonds shintoïste, ce qui correspond à une réalité de l'époque. Malgré les évolutions, les anciens nôs restent marqués du sceau des croyances et des pratiques de l'époque. Rappelons aussi l'influence de la poésie de la période Heian qui est certainement la plus significative. Le nô *Hanjo* est fortement imprégné du *yûgen*.

⁴⁴² *Op. cit.*, p. 85.

1. 3. De l'élan romantique à la perfection classique.

On prête à Mishima une esthétique née de nombreuses influences, parlant conjointement (là encore nous soulignons le fort paradoxe) de romantisme et de classicisme, que ces influences soient japonaises ou occidentales. Jusqu'ici, malgré les analyses solides que j'ai pu lire, notamment celle d'Annie Cecchi, *Esthétique classique, univers tragique*⁴⁴³, je ne vois essentiellement dans les *Cinq nô modernes* qu'une réécriture de textes anciens constitutifs d'un classicisme japonais dans lequel s'amalgame un lyrisme issu de concepts développés dans la période Heian. Les liens avec des textes occidentaux précis me paraissent plus que hasardeux et peu justifiés. La thèse que je présente se voudrait même un contrepoids critique à ce type d'interprétation. Les critiques littéraires ont aussi souvent effectué des rapprochements entre le théâtre nô et les tragédies grecques et françaises, ce qui peut parfois donner un éclairage intéressant mais ne saurait se substituer à la lecture des nôs anciens qui fondamentalement explique et enracine les nôs modernes dans un terreau d'intertextes. Cependant la première comparaison qui ressort des études proposées concerne, étant donné les parties dansées et surtout les parties chantées du nô ancien, les similitudes avec le drame lyrique. René Sieffert conteste ce rapprochement :

Est-ce à dire que le nô est un « drame lyrique » chanté et dansé, analogue à nos opéras ? Pas le moins du monde, dans la mesure où le drame implique une action. La plupart des nô, tous ceux dont la forme est régulière, commencent lorsque toute action est achevée, des siècles parfois après la mort du héros, d'où l'atmosphère caractéristique de ces pièces, entre rêve et réalité, qui a frappé tous les observateurs⁴⁴⁴.

Les pièces de Mishima obéissent en partie à ce constat malgré la mort de certains personnages dont nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'ils sont les *shite*.

Sur ce point, reconnaissons que les nôs du dramaturge contemporain proposent plus d'action⁴⁴⁵ ; tandis que le chœur et les danses d'accompagnement

⁴⁴³ *Op. cit.* Il est vrai que dans de nombreuses œuvres Mishima s'inspire de la culture et des œuvres occidentales comme avec la pièce *Madame de Sade*. On pourrait même se fourvoyer sur l'origine de cette pièce tant son écriture et sa dramaturgie rappellent celles des œuvres occidentales. En revanche, cette impression n'est pas celle produite par les *Cinq nô modernes*.

⁴⁴⁴ Introduction de René Sieffert, *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1960, p. 7.

⁴⁴⁵ Dans le nô *Sotoba Komachi*, nous assistons bien à la mort d'un personnage important, le jeune poète. Dans le nô, *Le Tambourin de soie*, le suicide d'Iwakichi a lieu dans l'espace scénique. En ce

ont quasi disparu ou se sont transformés : certains éléments, le tambour, le bal résistent ainsi à une disparition complète de ces arts scéniques. Le drame, tel qu'il apparaît dans les nôs de Mishima, est à considérer dans sa dimension dramatique : la crise jouée sur la scène du nô, sous l'emprise de la mort, aboutit à une aporie. Le drame chez Mishima est consubstantiel de la souffrance éprouvée au contact d'une modernité qui menace l'âme même du Japon. Ni la progression, ni le conflit ne suffisent à définir ici la notion de drame. Le drame se définit par l'impasse inexorable dans laquelle le dramaturge place ses personnages et s'inscrit dans l'écriture privilégiée du thème de la mort, en renouant ainsi avec les nôs d'origine. La symbolisation du décor, la stylisation des gestes et des mouvements s'inscrivent dans un concept de drame absolu. Nous pourrions même parler de drame moderne dans le sens où Mishima subsume de nombreuses formes dramatiques. Il faut se méfier donc des *a priori*, comme le fait d'ailleurs Annie Cecchi, à propos du romantisme et du classicisme des œuvres de Mishima :

Ce terme de « romantisme » est à considérer avec prudence ; en effet, dans sa volonté de remonter aux sources nationales de la littérature japonaise, c'est-à-dire à la littérature « classique », ce courant se distingue du romantisme allemand. D'autre part, il ne recouvre pas exactement ce que Mishima nommera plus tard ses pulsions romantiques qu'il cherche à canaliser grâce au classicisme japonais ou occidental⁴⁴⁶.

Ce qu'il nous faut considérer ici, ce sont les nôs et non pas un corpus plus important comme celui sur lequel la critique a travaillé⁴⁴⁷. Car il est évident que Mishima s'est inspiré parfois d'œuvres étrangères pour son travail de réécriture, ce que rappelle Henry Scott-Stokes : « il écrira des pièces de théâtre sur le modèle de Racine et d'Euripide »⁴⁴⁸. L'association du romantisme et d'une forme de classicisme peut surprendre mais elle s'explique chez l'auteur japonais par le fait qu'il « identifie classicisme et pulsion de vie, romantisme et pulsion de mort »⁴⁴⁹.

sens, il y a bien une action dramatique, tout comme dans *Aoi* avec la mort du personnage éponyme. Dans chaque nô, malgré la présence d'un *shite*, symbolisant un mort qui revient parmi les vivants, se déroule une action qui met en jeu le *waki* (*Yoroboshi*) ou un autre personnage (l'ancien amant d'Hanako).

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 52. Le romantisme de Mishima serait à considérer du point de vue de l'élan lyrique, qu'il n'a pas décidé de sacrifier à la permanence des motifs dramatiques.

⁴⁴⁷ La critique a notamment beaucoup travaillé l'intertextualité issue des modèles français (Radiguet, Cocteau, Sade, Bataille et Baudelaire).

⁴⁴⁸ Henry Scott-Stokes, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁴⁹ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 80. Cela nourrit une intertextualité importante et variée chez Mishima.

Mishima écrit même dans *Le Soleil et l'acier* : « En l'espèce, je chérissais un élan romantique vers la mort, tout en exigeant en même temps comme véhicule un corps strictement classique [...] »⁴⁵⁰. Cela justifie son acharnement à se forger un corps athlétique, son entraînement aux arts martiaux et aux armes, avant de mettre en scène son *seppuku*. Le nô serait pour lui une forme dramatique classique qui conditionne une mort aux accents romantiques⁴⁵¹. Nous retrouvons dans cet apparent paradoxe une constante de la personnalité des Japonais, à savoir l'association des contraires, que le théâtre exprime avec « une dramaturgie intense où l'exquis et le tragique, l'horrible et l'admirable se trouvent tour à tour exprimés. Cette distance entre les extrêmes constitue le fond de l'âme japonaise, sa part d'invisible »⁴⁵². Annie Cecchi insiste sur cette « volonté d'une construction tragique et classique »⁴⁵³ chez Mishima. Mais pour les nôs, cette volonté est avant tout liée à un classicisme japonais et en matière d'intertextualité, nous voudrions affirmer la primauté des hypotextes japonais.

Quand Annie Cecchi évoque un univers, des procédés et une construction classique, elle s'appuie sur certaines œuvres qui peuvent justifier ce rapprochement⁴⁵⁴. Mais les cinq nôs de notre étude, malgré leur coloration contemporaine, s'inspirent d'un tragique et d'un classicisme japonais, différent du classicisme occidental, puisque le destin tragique du *shite* est déjà joué. Ce qui renvoie notamment au classicisme théâtral dans le nô naît de l'émotion, de ce contact avec le sacré qui peut effectivement nous faire penser à une forme de *catharsis*. Déjà René Sieffert écrivait à propos de son illustre prédécesseur :

Le nô est en effet un art essentiellement classique, et le classicisme de Zeami, auteur dramatique, se définit par les mêmes critères que le

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, p. 32.

⁴⁵¹ Le jeune poète, face à Komachi, prend le risque de regarder la beauté, au péril de sa vie, adoptant par là une attitude sacrificielle aux accents romantiques.

⁴⁵² Michel Random, *La Stratégie de l'invisible*, Paris, Éditions du Félin, 1985, p. 34. Dans les nôs de Mishima, le public est constamment confronté à ce dualisme. Iwakichi, personnage falot et insignifiant du *Tambourin de soie*, se transforme en amant prêt à se sacrifier. En l'occurrence, nous retrouvons une des spécificités du drame romantique français, initié par Victor Hugo, à savoir l'association du grotesque et du sublime. C'est aussi par la mort que Ruy Blas se grandit.

⁴⁵³ *Op. cit.*, p. 117.

⁴⁵⁴ Elle donne comme exemple le roman *Le Tumulte des flots* inspiré du roman « helléniste *Daphnis et Chloé* », *ibid.*, p. 119.

classicisme d'un Eschyle ou d'un Racine : économie des moyens, équilibre, précision verbale et technique en vue d'un effet exactement calculé⁴⁵⁵.

Nous observons ici que c'est bien sur la forme que la comparaison se construit car nous savons que l'essence du nô diffère de celle du tragique grec ou du tragique racinien⁴⁵⁶. Par ailleurs, chez Mishima, tout n'est pas joué puisque la mort, la plupart du temps, va encore interpréter son rôle immuable en intervenant sur la scène du nô⁴⁵⁷.

Il y aurait aussi de nombreuses nuances à apporter quant aux différences de langue et de structure. Le classicisme de Mishima dans ces pièces tiendrait à plusieurs aspects : tout d'abord, comme nous l'avons vu, à la reprise de figures anciennes ; ensuite, au renouvellement de la rencontre entre le *shite* et le *waki*. Nous avons remarqué aussi une forme de révélation dans l'apaisement dont nous pouvons préciser les effets sur le spectateur en citant Ruth Benedict :

Quand un homme contemplant une scène de Nô ou de Kabuki s'identifie complètement au spectacle, lui aussi est dit perdre son Moi-qui-observe. Les paumes de ses mains deviennent moites. Il éprouve « la sueur de *muya* »⁴⁵⁸.

Encore une fois, nous voyons que le théâtre japonais développe des principes proches de ceux du théâtre grec dont les critiques ont souvent dit qu'il était voisin. Mais les finalités diffèrent⁴⁵⁹ et ce qui est en jeu ici renvoie au culte des ancêtres et des morts, à la peur ancestrale du contact avec l'au-delà, que le nô tente de conjurer avec une dramaturgie qui avoisine l'exorcisme, alors que le théâtre grec a plutôt une vocation politique et met en scène la destinée d'une famille, d'un *genos* ou d'une patrie. Apaisement ne signifie pas exactement *catharsis*. Mishima, quant

⁴⁵⁵ *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁵⁶ Mishima revivifie le nô en créant une dramaturgie qui réactive l'action, créant une nouvelle situation à l'issue fatale, qu'il fige cependant.

⁴⁵⁷ Si la mort a déjà joué son rôle dans les nôt anciens, elle intervient de nouveau dans les nôt de Mishima. Le spectateur assiste bien à la mort du jeune poète, d'Aoi ou d'Iwakichi, tout en percevant d'autres personnages comme étant des *shite* traditionnels qui appartiennent à l'au-delà : Komachi, Rokujo, Toshinori, Hanako et Iwakichi après sa chute mortelle.

⁴⁵⁸ *Op. cit.*, p. 222.

⁴⁵⁹ La dimension politique ou historique est peu présente dans les nôt. Quant au religieux, avec Zeami, il disparaît en partie au profit de la dimension esthétique. Si le nô est à considérer dans ses toutes dimensions, il faut alors les interpréter comme des données inhérentes à tout texte, révélatrices d'une culture et d'une civilisation, avec son système de pensées, ses mœurs, sa mythologie, sa vision de l'univers.

à lui, confine l'insatisfaction et le néant dans un espace dramatique où la douleur et la souffrance, finalement, l'emportent.

La parenté avec le classicisme naît aussi de l'utilisation d'une langue allusive avec des images qui évoquent la nature et des concepts anciens. Une forme de noblesse⁴⁶⁰ affichée parfois par certains personnages et leur violence aussi, forme d'*hybris*, comme celle d'Iwakichi, ne saurait faire oublier cependant que ce sont des spectres qui agissent. Mishima, comme Racine, il est vrai, met en scène des passions. Il est préférable cependant d'insister sur les différences entre les deux théâtres, d'autant plus que l'épure est atteinte par le langage chez Racine, alors que l'épure est plutôt atteinte par une gestuelle de l'indicible et de l'invisible dans le nô. Mais il est vrai que la cristallisation (dans le sens où l'entendait Stendhal) d'une passion rapproche le nô du classicisme racinien. D'ailleurs, selon René Sieffert :

Ce sont ces *nô* oniriques qui constituent l'élément le plus original du *nô*, car il s'agit en fait d'une fiction poétique qui permet d'isoler en quelque sorte le personnage du drame, de le réduire à sa plus simple expression, qui est celle d'une passion à l'état pur, définitivement disjointe de son objet et de son support. Je m'explique. Pour nous, une pièce de théâtre est avant tout un drame, c'est-à-dire la représentation d'une action qui se joue devant nous, et dont nous sommes invités, pour la durée du spectacle, à nous croire les contemporains : nous sommes transportés dans le temps et l'espace d'Œdipe, du Roi Lear ou d'Hernani, et c'est, stylisée certes et réduite à des moments forts, une « tranche de vie » de ces personnages, qui se déroule sous nos yeux. Qu'il y ait ou non une certaine « distanciation », le but recherché est la reconstitution d'une « réalité », historique ou imaginaire, préoccupation totalement étrangère aux *nô* de ce type⁴⁶¹.

La scène du nô en effet est quasiment un plateau nu. Au réalisme occidental, le nô préfère l'imaginaire. Les deux grandes différences de ces formes théâtrales prennent appui sur le lien qu'elles ont ou qu'elles n'ont pas à la *mimesis*. Dans les nôs, nous sommes dans un espace/temps indéterminé et dans une esthétique qui ne

⁴⁶⁰ Komachi, la poétesse, retrouve dans l'espace du rêve une grandeur disparue. L'un des danseurs dit d'elle, la distinguant des autres femmes : « Elle est belle même en plein jour ; et, au clair de lune, c'est un ange descendu du ciel ». P. 37.

⁴⁶¹ René Sieffert, *Théâtre classique*, *ibid.*, p. 51.

s'appuie pas sur la *mimesis*. Bien que la dramaturgie de Mishima incorpore des éléments plus réalistes, il n'en demeure pas moins qu'ils sont stylisés, tirés vers le symbole, se rattachant parfois au passé, parfois au présent, souvent aux deux, et que leur rattachement à un lieu précis et à une époque déterminée reste difficile à déterminer. Dans le nô *Sotoba Komachi*, la didascalie initiale suggère « un décor excessivement conventionnel, genre opérette »⁴⁶² pour le parc. Le temps est tout aussi imprécis pour *Yoroboshi*, l'action ayant lieu un « après-midi de fin d'été »⁴⁶³. Malgré quelques indices, nous sentons la volonté chez le dramaturge de rester dans cet espace/temps indéfini du nô. Quant à la structure, elle s'apparente à celle des nôt anciens qui privilégie l'équilibre : « *jo*, *ha*, *kyû*, « ouverture, développement, finale », qui régit le nô jusque dans les moindres détails »⁴⁶⁴. Dans le nô, on cultive l'art de la suggestion, « à l'évocation détaillée, on préfère l'euphémisme, l'allusion, l'ellipse. [...] Évoquer la mort d'un terme trop précis, ce serait l'appeler »⁴⁶⁵. Cette mesure se retrouve dans une gestuelle maîtrisée⁴⁶⁶. Tous les gestes des personnages entrent en résonance. Souvent le *shite* et le *waki* ont des déplacements imperceptibles et l'immobilité domine parfois comme avec Hanako dans *Le Tambourin de soie*⁴⁶⁷. Malgré cela, la tentation romantique affleure chez Mishima.

⁴⁶² P. 26.

⁴⁶³ P. 52.

⁴⁶⁴ Introduction de René Sieffert, *La Tradition secrète du nô*, *ibid.*, p. 7. Mishima s'appuie sur une structure un peu équivalente : l'ouverture est constituée de la rencontre des protagonistes, ensuite c'est le temps de l'illusion ou temps poétique, qui donne lieu à un dialogue placé sous le sceau de la vérité et de la révélation, puis c'est la clôture où figure une nouvelle mort ou une absence cristallisée.

⁴⁶⁵ Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68. Chez Mishima, la représentation de la mort est stylisée (le jeune poète) ou suggérée et n'a pas lieu sur scène (Iwakichi). Cette médiatisation de la mort est à rapprocher de celle opérée par le théâtre classique racinien qu'appréciait tant Mishima.

⁴⁶⁶ Les gestes de Jitsuko restent mesurés malgré la violence que lui fait subir Yoshio par sa présence et sa volonté de lui reprendre Hanako : « Elle reste pliée en deux sur le sol, se couvrant le visage » (p. 164). Mishima reprend ainsi certains gestes traditionnels comme ceux liés à l'éventail. Ces gestes stylisés n'empêchent nullement une certaine violence qui figure déjà dans les anciens nôt : dans *Koi no Omoni*, « l'esprit d'une jardinière entame une danse violente », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 295. Chez Mishima, le vieux portier montre aussi avec agressivité son désarroi face à Hanako qu'il traite de « putain ! » (p. 111) mais c'est le préambule à une scène plus conventionnelle où il essaie de faire résonner le tambourin, retrouvant les accents de l'ancien nô.

⁴⁶⁷ Hanako se retrouve « immobile » dans « la pièce de gauche », ses gestes sont rares. Ce n'est qu'à la fin qu'elle tend ses bras, en vain, vers Iwakichi (p. 108-115).

Mishima lui-même reconnaît ce penchant vers un romantisme souvent décadent⁴⁶⁸. La mort et la douleur sont omniprésentes dans les rêves et les images qu'il affectionne. Dans ses écrits autobiographiques, il revient sans cesse sur cette tendance, comme l'indique Henri-Alexis Baatsch :

Au terme d'une tentative de se guérir du lien obsessionnel qu'il entretenait entre la beauté, l'érotisme et la mort, Mishima reprit dans ces années-là le cours de sa préoccupation essentielle. Il en fait état dans les premiers mois de 1963 dans un essai autobiographique publié en feuilleton, *Mes errances littéraires*. Il s'y avoue sans réticence comme un romantique par nature qui retrouve son essence et ses « marques », et rejette le classicisme auquel, à vingt-six ans, il croyait avoir définitivement adhéré⁴⁶⁹.

Le dramaturge est donc partagé entre ces deux mouvements, ces deux esthétiques différentes, la ligne et la courbe, qu'il réussit pourtant à marier dans ces nôs. Mais lorsque nous parlons de romantisme, il s'agit bien d'un romantisme japonais qui prend source en l'occurrence dans les anciens nôs, œuvres essentiellement lyriques. À cet égard, Alain Walter distingue ce qui différencie les œuvres occidentales et les œuvres japonaises, position que nous partageons :

Les héros de Chikamatsu⁴⁷⁰ meurent comme consumés, effacés, éteints, volatilisés au bout de leur moi illusoire et éphémère [...], et se fondent dans la sérénité du *nirvâna*. Au contraire, Werther rêve de plonger et de délivrer la véhémence de son âme dans la véhémence du monde [...]. Dans tous les cas, le rapport reste appropriatif, passionné. L'image de la nature qui découle de ce jeu de reflet entre l'ego et l'Absolu n'a alors rien à voir avec la perception mélancolique de la nature, le *mono no aware*. Là où le poète japonais saisit l'impermanence générale et accepte sa propre fin, le romantique assoiffé de nostalgie, de *Sehnsucht*, dans un même mouvement,

⁴⁶⁸ Cette décadence naît d'un sentiment du déclin de la société japonaise et de son appauvrissement culturel, lié au fait que l'art de mourir en beauté disparaît. Les *shite* de Mishima, et le dramaturge lui-même, revendiquent cet art de mourir, fait d'intériorité et de sensualité, que nous pouvons observer chez les écrivains décadents européens du XIX^e siècle, et notamment Huysmans, dont le héros dandy Des Esseintes, dans *À rebours*, se complaît dans un pessimisme solitaire et absolu. L'art dramatique du nô, constitué d'un jeu raffiné et codifié, s'inscrit ainsi chez Mishima dans un registre de modernité qu'il semble ensuite rejeter au profit d'un idéal esthétique plus ancien.

⁴⁶⁹ *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁷⁰ Dramaturge japonais (1653-1724).

de cette nature tire sa force et l'y projette. La nature n'est autre que le théâtre métaphysique des noces de l'âme et de la divinité⁴⁷¹.

Le romantisme japonais repose sur d'autres concepts spécifiques sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie comme l'*amae*, le *yûgen* très présent dans le nô ou encore le *kiri* (le départ, le voyage, la fin des amours...) qui provoque la mélancolie. La littérature japonaise privilégie le non-dit, la peinture des sentiments cachés, l'invisible, derrière le paravent du visible : là se joue vraiment l'illusion du nô. Ces concepts sont propres à la culture japonaise. C'est une manière de concevoir et percevoir le monde qui influe sur les mouvements artistiques.

La création d'œuvres d'art passe pourtant par un travail rigoureux et méticuleux. Mishima, comme Baudelaire, rappelle Annie Cecchi, privilégie « la fabrication d'une œuvre d'art » et « tous deux rejettent le mythe romantique de l'inspiration ou la recette naturaliste de l'épanchement naïf et sincère »⁴⁷². Jacqueline Pigeot signale qu'« au Japon, on en fait habituellement un héritier de la lignée des « romantiques esthétisants », ce qui le distingue de ses contemporains »⁴⁷³. Le travail du dramaturge portant exclusivement sur des nôt anciens, il en ressort un classicisme et un romantisme essentiellement japonais où l'esthétisme (le travail et la réflexion qu'elle suppose) l'emporte. Nous n'excluons pas d'autres influences mais elles nous semblent plus discutables. En revanche, le thème de la mort, les obsessions de l'auteur favorisent davantage le jeu des rapprochements. Ces personnages fantômes qui basculent dans la folie renvoient, d'après Michel Foucault, à une thématique romantique présente dans d'autres cultures :

Ce qu'il y a de propre dans la poésie romantique, c'est qu'elle est le langage de la fin dernière et celui du recommencement absolu : fin de l'homme qui sombre dans la nuit, et découverte, au bout de cette nuit, d'une lumière qui est celle des choses à leur tout premier commencement⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ *Op. cit.*, p. 367.

⁴⁷² Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁷³ Jacqueline Pigeot, avant-propos de l'ouvrage d'Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, p. 536-537. Cette lumière du commencement pourrait bien être celle que perçoit Toshinori.

Les pulsions de mort se traduisent par des pulsions romantiques, entendons lyriques et personnelles, que l'écrivain japonais « cherche à canaliser grâce au classicisme japonais ou occidental ».⁴⁷⁵ Ces pulsions se manifestent plus particulièrement dans les discours poétiques et les réactions de certains personnages mais surtout dans les scènes où le rêve domine⁴⁷⁶. Le poète et le dramaturge ne font qu'un à la recherche de l'absolu. Camille Dumoulié analyse cette sensibilité qu'on peut qualifier de romantique :

Le sens intérieur n'est autre que l'inconscient de l'homme organiquement rattaché à la Vie et à la Nature. On comprend ainsi l'importance accordée par les romantiques aux rêves qui émanent du plus profond de l'âme humaine, de ce point où elle touche à l'Âme du monde et où peut s'éprouver l'analogie du sommeil et de la mort, non comme disparition, mais comme réintégration fructueuse dans l'unité cosmique⁴⁷⁷.

Le rêve est prémonitoire chez Mishima d'une vérité que le théâtre nous révèle. Les morts ne sont pas réels, ils sont symboliquement représentés par les masques portés par les personnages⁴⁷⁸, l'illusion bat son plein, et sans doute à deux niveaux dans le nô qui a fait tomber le quatrième mur à tel point que nous pouvons nous demander où est l'illusion chez Mishima. Peut-être n'est-elle pas à confondre avec l'illusion théâtrale du drame occidental. Elle est plus universelle encore et déborde de beaucoup le traditionnel quatrième mur du théâtre occidental. Quelque chose se joue là, sur la scène, qui bouleverse le spectateur.

⁴⁷⁵ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷⁶ Il suffit pour cela de se pencher sur le discours hallucinatoire et révélateur d'un monde apocalyptique, prononcé par l'infirmière dans le nô *Aoi* : « Les guerriers, ces hommes et ces femmes, portent sur leurs armes les brassières noires du deuil », (p. 126).

⁴⁷⁷ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie*, Paris, Colin, 2002, p. 19.

⁴⁷⁸ Komachi, par exemple n'est plus perçue comme une mendicante par les autres personnages et le jeune poète, « sa voix est celle d'une très jeune femme », (p. 38). Cette transformation s'apparente à la technique du masque (la naissance d'un « masque » passe effectivement par un changement d'identité, marquée par une transformation corporelle et un changement de voix).

Chapitre 2

Rêve et réalité : l'illusion chez Mishima.

L'onirisme est une constante dans le théâtre nô. Né des légendes et de la mythologie, il s'élabore sur la croyance que les morts peuvent côtoyer les vivants. Dès son origine, une distinction se forme à partir de ce critère que définit Paul Arnold :

Il est d'usage de diviser le répertoire en deux catégories essentielles : le *moughenn-nô* (littéralement : nô du rêve, ou de l'illusion) et le *ghénnzai-nô* (littéralement : nô présent, actuel). La première série met en scène le plus souvent un fantôme revivant son passé devant les humains ; la seconde présente uniquement des personnages vivants⁴⁷⁹.

Mishima réussit cette gageure de scinder ces deux catégories en mêlant rêve et réalité, morts et vivants. Le spectateur est amené à douter de ce qu'il perçoit. La réalité est-elle celle de Komachi ou celle du poète ? Ne s'agit-il pas d'un rêve éveillé ? Komachi est-elle réelle ? Nous pouvons nous poser des questions identiques sur les personnages de Toshinori, Hanako, Rokujo et Hanako dans *Hanjo*. De nouveau, le dramaturge, qui multiplie les jeux et les niveaux de l'illusion, s'inspire d'une théâtralité ancienne dont Paul Arnold rappelle les fondements :

Loin de représenter la réalité crue et l'action elle-même, il [le nô] suggère, dit-on communément, une vision de l'existence dépeinte dans les couleurs de la mémoire, du désir ou du regret. J'irai plus loin ; je dirai qu'en son expression la plus haute et au moins en sa volonté, le théâtre nô transcende notre vision quotidienne de l'existence ; il la situe dans une vie universelle fabuleuse ou métaphysique...⁴⁸⁰

Plongé dans un univers où le symbolisme domine plus que le réel, le spectateur se retrouve aussi face à des peurs ancestrales qui, loin de disparaître, semblent se réinventer dans un monde contemporain. Le passé surgit dans un présent proche.

⁴⁷⁹ Paul Arnold, *Le Théâtre japonais aujourd'hui*, Paris, La Renaissance du livre, 1974, p. 12.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

Dans cet espace sacré, érotisé, dans lequel la mort et les fantômes se promènent, « la comparaison de la vie avec un rêve est constante »⁴⁸¹. Cette atmosphère dans laquelle se joue le nô provient d'un sentiment très ancien que Günter Nitschke commente :

C'est ce que les Japonais appellent *mujokan*. On avait conscience que toutes choses de ce monde sont éphémères et que la vie n'est qu'un rêve. Le japonologue Ivan Morris cite quelques exemples de la littérature de l'époque de Heian pour nous donner une idée des sentiments qui prévalaient alors : dans un poème au Prince Genji, la dame de cour Akashi décrit la vie comme une « nuit d'interminables rêves », comme *akenu yo no yume* ; un autre exemple est le titre du dernier tome du célèbre « Roman du Prince Genji » écrit par Murasaki, *Yume no ukehashi*, c'est-à-dire le « Pont flottant des rêves », par-dessus lequel l'homme glisse d'une vie à l'autre. Derrière ce sentiment d'impermanence des choses se cachait la croyance très générale que l'histoire du monde était entrée dans sa dernière phase, celle de l'« ère de la loi finissante »⁴⁸².

À travers les exemples cités, nous percevons comment Mishima s'inscrit dans un courant de pensée et de croyances et à quel point l'intertextualité n'est pas suffisante pour comprendre ses nôt modernisés ; il faut faire appel aussi au concept de culture. L'impermanence et le sentiment de finitude sont au cœur des cinq nôt du dramaturge : la conscience de la mort est aiguë chez les protagonistes qui se pétrifient parfois dans ce sentiment.

Les nôt sont par ailleurs des textes empreints de poésie, la plupart conçus sur le concept du *yûgen* dont nous reparlerons plus loin. Concept fondamental chez Zeami, il confère aux nôt cette atmosphère mystérieuse qui encourage le rêve et la perception du symbole. Lionel Guillaïn explique :

C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'engouement japonais pour la partie cachée, les espaces indistincts relatifs aux ombres, aux réflexions partielles et aux formes confusément dévoilées. *Yûgen* implique surtout cette

⁴⁸¹ Alain Walter, *op. cit.*, p. 305.

⁴⁸² *Le Jardin japonais*, Paris, Tashen, 2007, p. 46.

subtilité profonde dont l'évidence n'apparaît pas si nous regardons les choses hâtivement⁴⁸³.

Ces concepts que nous évoquons influent sur le jeu des acteurs et sur la dramaturgie. La scène japonaise est un monde d'illusions, un plateau sur lequel l'acteur s'avance masqué, un univers où le visible côtoie l'invisible, un miroir où s'agitent des fantômes bien vivants, une scène qui ne donne pas l'illusion de la réalité, mais peut-être l'illusion de l'illusion. L'illusion théâtrale garde pour but de révéler, de symboliser, une illusion métaphysique.

2. 1. Le geste de l'acteur.

Le jeu de l'acteur de nô trouve son origine dans les anciens rituels dont il conserve certaines caractéristiques. Les mouvements, les gestes, les déplacements qui proviennent de ces pratiques sacrées subissent des transformations esthétiques, d'où une théâtralité accentuée par cette technique constatée par Gérard Martzel :

Le nô ignore évidemment transe et possession ; mais il en a conservé, en partie, les techniques et les gestes dans la danse de possession, *mai*, qu'exécute le *shite* dans la deuxième partie des pièces et qui révèle la personnalité profonde du personnage⁴⁸⁴.

L'acteur qui incarne le *shite* doit incorporer dans son jeu une part d'invisible, une qualité de présence qui conforte son incarnation d'un être venant de l'au-delà. Par là-même, il se refuse à une imitation de gestes quotidiens⁴⁸⁵. C'est ce qui explique l'importance du visage qui « sert à l'expression du spirituel » alors que le dos et le corps sont associés « à la mort et à la dépersonnalisation »⁴⁸⁶. Évoquant le théâtre à « visée catholique – c'est-à-dire, au sens premier, universelle » de Claudel et son caractère imaginaire, Robert Abirached constate que « le personnage échappe ainsi à toute vraisemblance : il s'installe aux lisières du théâtre, de la mémoire et

⁴⁸³ *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁴ *Op. cit.*, p. 196.

⁴⁸⁵ Dans *Le Tambourin de soie*, Hanako, au début, est souvent immobile, parlant peu, se mouvant telle une statue hiératique, présence énigmatique renforcée par les bavardages insipides des autres invités de « la patronne ». La comédienne (ou le comédien, ce qui renverrait au nô ancien) qui incarnera le personnage devra tenir compte de cette différence fondamentale dans son jeu, en s'inspirant de la technique du masque et en puisant dans la pratique traditionnelle.

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, p. 59.

de la vie »⁴⁸⁷. Surgissant du mode de l'au-delà et s'incarnant dans le *kami* d'un mort, le *shite* s'investit dans une posture qui magnifie des pulsations enfouies. L'acteur parle ainsi à nos sens et à notre imaginaire. « La sculpture bouge » écrit Lionel Guillaïn « et devient moitié vivante, moitié esprit mêlant l'esprit au sein de la matière et le bas corporel »⁴⁸⁸. Grâce à l'expression du *yûgen*, le *shite*, entre rêve et réalité, fait naître sur scène une émotion intense qui s'apparente aux transes d'autrefois. Mishima est sensibilisé très tôt au problème de l'acteur comme le signale Marguerite Yourcenar :

Onnegata, une des meilleurs nouvelles de Mishima, touche au théâtre en évoquant avec subtilité la position d'un acteur traditionnel de *Kabuki* se consacrant aux rôles féminins, et obligé de manger, de marcher en femme dans la vie courante, sous peine de manquer de naturel sur scène, et pourtant de continuer à sentir et à faire sentir à travers son travesti, la présence d'un homme observant et imitant une femme. Sujet qui va loin sur les rapports entre les arts et la vie. Il semble bien que c'est grâce à sa longue amitié avec un *onnegata* célèbre, Utaemon, que Mishima découvrit « le paradoxe du comédien », et, du même coup, celui du théâtre, bien que l'écrivain lui-même, sauf erreur, n'ait jamais utilisé dans ses pièces toutes « modernes » le classique travesti⁴⁸⁹.

En effet, dans les nôs étudiés, Mishima n'indique pas de personnage travesti. En revanche, nous verrons que de nombreux éléments rappellent le jeu de l'acteur de nô et sa présence si particulière sur scène, héritage qui transparaît essentiellement avec les personnages principaux.

Dans le nô, l'acteur doit faire preuve d'une qualité de présence hors du commun. Zeami insiste sur sa capacité à se transcender, à intérioriser son jeu. C'est par la simplicité, une présence dans l'instant que l'acteur accédera à l'effet recherché. Le jeu du *shite* est minimaliste, peu perceptible pour un spectateur néophyte qui ne voudrait surprendre que l'illusion théâtrale, alors que le nô nous invite à surprendre une illusion métaphysique. Les spectateurs occidentaux reprochent à ce théâtre sa lenteur, son manque d'action « alors que cette

⁴⁸⁷ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978, p. 219-220. Komachi est certainement l'exemple le plus significatif de ce type de personnage, entre rêve et réalité, surtout chez Mishima qui en fait une vieille mendicante dans un parc.

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁸⁹ *Op. cit.*, p. 42-43. Note de bas de page.

immobilité, qui frappe tant de gens et paraît fastidieuse, est fausse et que tout bouge sans cesse sans qu'on s'en aperçoive »⁴⁹⁰. Dans son introduction de l'ouvrage *L'Énergie qui danse : dictionnaire d'anthropologie théâtrale*⁴⁹¹, Eugenio Barba détaille les différentes techniques de l'acteur, notamment celles de l'acteur japonais. Il souligne que l'immobilité absolue n'existe pas pour l'acteur car elle signifierait la mort, précisément. Mishima assurerait une dramaturgie du mouvement pour mieux matérialiser la mort quand le mouvement s'arrête. Pour atteindre cette qualité de présence exigée dans le nô, l'acteur doit concentrer lorsqu'il est immobile « un noyau d'énergies, comme une irradiation suggestive et savante, mais non préméditée qui capte nos sens »⁴⁹². Parfois l'acteur est amené à jouer « son propre non-être »⁴⁹³ comme lorsque le *waki* s'efface au profit du *shite* ou lorsque ce dernier s'apprête à disparaître. L'énergie de ces acteurs se condense alors dans des gestes codifiés d'une précision absolue. Il ne s'agit plus d'un corps et de gestes quotidiens. Eugenio Barba donne l'exemple de la cigarette qui sert de base à un exercice : il s'agit de :

[...] condenser en des mouvements restreints les mêmes énergies que celles mises en branle pour accomplir une action plus ample et plus fatigante. Par exemple : allumer une cigarette en mobilisant tout le corps, comme il se mobilise lorsque nous devons soulever un gros paquet et non une allumette ; faire signe avec le menton et entrouvrir la bouche en engageant les mêmes forces que celles utilisées pour s'élancer sur quelqu'un et le mordre. Ce processus fait découvrir une qualité d'énergie qui rend le corps entier de l'acteur théâtralement vivant, même dans l'immobilité⁴⁹⁴.

Comme dans les nôs de Mishima, allumer une cigarette devient un geste dans lequel l'acteur concentre une énergie particulière. La cigarette participe au jeu dramatique dans plusieurs nôs : symbole de la vie qui se consume, elle favorise la rencontre entre Komachi et le jeune poète ; élément de séduction chez plusieurs personnages féminins (Rokujo et Hanako) ou revendication d'une indépendance et d'un lien avec le monde (Toshinori), elle devient l'un des attributs modernes de

⁴⁹⁰ Jean-Louis Barrault, « Le Nô », in *Cahiers Renaud Barrault*, Paris, Gallimard, 1981, p. 61.

⁴⁹¹ *L'Énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Eugenio Barba, Nicola Savarese, *op. cit.*

⁴⁹² *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁴ *Op. cit.*, p. 52.

certaines protagonistes. Au même titre que l'éventail, elle induit un jeu particulier puisque, plaisir transitoire, elle annonce une agressivité, vis-à-vis des autres personnages, qui était contenue jusque-là⁴⁹⁵. Nous retrouvons un rythme particulier, le *jo/ha/kyu*, qu'Eugenio Barba décrit ainsi :

L'expression *jo/ha/kyu* désigne les trois phases en lesquelles se subdivise chaque action de l'acteur. La première phase est déterminée par l'opposition entre une force qui tend à se développer et une autre qui la retient (*jo* : retenir) ; la seconde phase (*ha* : rompre, casser) est constituée par le moment où l'on se libère de cette force, pour arriver à la troisième phase (*kyu* : rapidité) dans laquelle l'action atteint son apogée, déploie toutes ses forces pour ensuite s'arrêter brusquement devant un obstacle, une nouvelle résistance⁴⁹⁶.

Cette technique induit dans la dramaturgie du nô un mouvement et une énergie particulière et une manière de jouer différente pour les trois types de base que nous avons déjà évoqués : le guerrier, la femme, le vieillard. Nous pouvons observer dans les nôs que Komachi ou Iwakichi ne réagissent pas de la même façon que le jeune poète ou les jeunes femmes. Même si Mishima s'éloigne des nôs anciens, il reprend des figures symboliques qui imposent à l'acteur un jeu codé. Le rythme *jo/ha/kyu* se dessine dans chaque nô. Les nôs de Mishima sont construits sur ce rythme qui crée des moments de silence ou de calme, voire d'immobilité, suivis de gestes, de mouvements brusques et rapides. Rokujo en est un exemple frappant. Elle ensorcelle Hikaru, tantôt cajoleuse et possessive, tantôt agressive et distante. Ces fulgurances sont la marque du *shite* et du *waki* dont les attitudes, bien qu'habituelles en apparence, se transforment en un langage du corps extra-quotidien : cette gestuelle, pantomime arrimée à la tradition du nô, est un des fondements de la dramaturgie de Mishima. La démarche, les gestes, les regards obéissent la plupart du temps à un travail de l'acteur sur la précision et l'effet à obtenir. Leur langage est avant tout un langage du corps, un langage mémoriel fondé sur un jeu ancestral de l'acteur. Komachi et le jeune poète

⁴⁹⁵ Toshinori qui « aime fumer tranquillement » (p. 67) perd son calme ensuite et finit par dire à tous ses parents qu'ils ne sont que « de simples crétins ! » (p. 69). Dans le nô *Aoi*, la demande sensuelle de cigarette de Rokujo à Hikaru précède l'apparition du yacht. Quant à Hanako, dès qu'elle allume une cigarette, elle semble redonner vie à Iwakichi qui proclame : « Je ne suis plus un fantôme » (p. 110). Nous constatons avec cet exemple comment un objet moderne et un geste quotidien peut se styliser et participer au développement dramatique du nô.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

échantent des propos insignifiants, puis plus symboliques, accompagnés par des regards et des postures signifiantes. Petit à petit, le jeune poète succombe à la poétesse avec laquelle il valse mais aussi avec laquelle il partage une immobilité rêveuse. Il la « contempl[e] »⁴⁹⁷, la « regard[e] comme stupéfait »⁴⁹⁸. Rappelant le *shite* des nôs anciens, esprit en transe, Komachi frappe d'un pied pour qu'il revienne à lui⁴⁹⁹.

Malgré l'importance des dialogues dans les *Cinq nô modernes* qui les éloignent de la tradition, Mishima en est tout de même très proche puisque, à plusieurs reprises, pour le spectateur, ce n'est pas un « discours raisonneur ; c'est l'imitation des gestes, de la position qui est à même de faire saisir le sens de l'acte »⁵⁰⁰. En ce sens, la dramaturgie de Mishima est bien ancrée dans la tradition du genre. L'acteur de nô s'astreint à une pratique intense, répète les mouvements, car « le geste ouvre à la connaissance fondamentale, essentielle, qui est au-delà des mots »⁵⁰¹. Il faut « tuer le corps habituel »⁵⁰². Par-delà l'acteur, émerge une présence étrange, une énergie intérieure, qui frappe le spectateur d'une émotion intense. Mishima réconcilie la parole et le geste. Il existe une intime interaction entre le texte et les gestes dans ses nôs, ce qui fait que son théâtre n'est pas si facile à lire dans le sens où il faut un réel effort pour le visualiser. Visualiser le geste d'abord (ce qui, pour le lecteur moderne et occidental est une gageure), sachant que ce geste est porteur d'une visée symbolique ; ce qui fait, pour un public occidental, un double effort d'adaptation. La cigarette par exemple participe au jeu de la séduction entre Hikaru et Rokujo qui la lui prend des mains comme pour mieux l'amener dans son univers. La cigarette participe de même à un enjeu de séduction et de mort entre Komachi et le jeune poète. Le mégot qu'elle lui offre n'est-il pas annonciateur de la fin du jeune homme ? De même les échanges de regard entre les *shite* et les *waki* sont constants, les plaçant hors de

⁴⁹⁷ P. 44.

⁴⁹⁸ P. 45.

⁴⁹⁹ En dessous de la scène surélevée des anciens nôs se trouvaient d'énormes jarres qui entraient en résonance sous l'effet des appels du pied du *shite*.

⁵⁰⁰ Anne Godon, *Que sais-je ? La Vie japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99. À plusieurs reprises, Hanako manifeste ses émotions à l'aide de l'éventail avec lequel elle « joue », syllepse qui nous rappelle le jeu traditionnel de l'acteur de nô, dont la pratique ancestrale est extrêmement codifiée.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰² *Butô(s)*, *ibid.*, p. 219.

portée des autres personnages. Rien ne semble exister⁵⁰³. D'ailleurs, comme dans les nôs anciens, les personnages secondaires s'éclipsent mystérieusement, disparaissant pour laisser place à des entités d'émotion concentrée. Paul Arnold précise :

L'art du nô ignore, ou autant dire, les jeux de physionomie, la mimique. Seul le regard peut exprimer un état d'âme. C'est par les postures, expression corporelle ou gestes abstraits, que l'acteur extériorise ses sentiments⁵⁰⁴.

Les gestes de l'acteur, ses postures sont codifiées, en nombre limité. Mishima, soucieux d'une théâtralité plus contemporaine, s'éloigne de ce jeu précis et codifié. Toutefois nous retrouvons dans ces nôs une prédilection pour les gestes des mains.

Certains objets ont un rôle aussi dans la dramaturgie de ce théâtre modernisé, surtout quand ils participent au geste de l'acteur. Le kimono et l'éventail, présents dans les *Cinq nô modernes*, objets de la tradition culturelle japonaise, sont aussi des éléments de jeu très particuliers pour l'acteur de nô comme le rappelle Lionel Guillaïn :

L'acteur nô joue avec toutes ces contraintes et se rapproche du sculpteur lorsqu'il est amené, comme lui, à amplifier l'expressivité de sa création. Le port d'un kimono pesant et rigide limite les expressions de son corps et conduit l'acteur à s'exprimer que par les parties visibles. C'est pour cette raison que la main et le pied ont pris une importance particulière⁵⁰⁵.

Dans tous les nôs de Mishima, la main revêt une importance capitale. Elle scelle la rencontre des personnages importants qui s'effleurent, se touchent, se soutiennent mais se repoussent aussi. Le contact de la main est exclu hors de ce duo ou trio magique : Toshinori refuse que sa mère le prenne par la main mais il pose les siennes sur les épaules de Shinako. La main de Rokujo apporte aussi le danger lorsqu'elle est gantée. On prend la main de l'autre et on s'agenouille même pour exprimer ses sentiments : Iwakichi se prosterne devant son laurier dont « il

⁵⁰³ Guy Freixe dit à propos du jeu avec masque qu'il permet de « dénaturiser le corps de l'acteur », « de lui ôter sa présence charnelle pour mieux le propulser dans le royaume de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 19. Pour interpréter les principaux personnages des nôs de Mishima, il faut certainement passer par cette technique.

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, p. 59.

caresse tendrement les feuilles »⁵⁰⁶, Rokujo à genoux enlace Hikaru de ses bras, Hanako exécute le même geste de prosternation espérant la grâce de Yoshio. D'autres gestes rappellent la pratique archaïque du nô, comme celui de cacher son visage : Hanako et Toshinori ont cette attitude qui exprime la pudeur et la douleur. L'éventail bien sûr et le kimono accréditent l'idée d'un jeu codifié et symbolique. Ainsi que l'indique Françoise Quillet : « les positions de l'éventail ne sont que des figures, métaphores, ombres de geste véritable »⁵⁰⁷. L'éventail d'Hanako qu'elle serre contre sa poitrine révèle son refus de reconnaître son amant. Chez Mishima, les didascalies sont donc riches d'indications précises quant au respect d'un jeu conventionnel. En revanche, ce jeu s'enrichit d'un dialogue qui initie une approche plus contemporaine du jeu scénique, ne serait-ce que par les éléments de décor, les costumes, les accessoires, comme le téléphone dont l'utilisation bouleverse la coutume. En cela, le dramaturge respecte une fois de plus la loi de la concordance.

Venant d'un ailleurs, d'un au-delà, les personnages principaux joués par les acteurs plongent les spectateurs dans un espace/temps sacré. Sur scène se joue un « cérémonial qui accompagne les gestes de l'acteur déifié [qui] provoque une émotion esthétique »⁵⁰⁸. L'acteur qui joue les nôs de Mishima sera par conséquent partagé entre respecter une forme de jeu ancestral et proposer en même temps un renouvellement de ce jeu. Gérard Martzel revient sur cette constante préoccupation de l'adaptation qui remonte à l'époque de Zeami :

Amené par son métier à jouer devant les publics les plus divers, l'acteur sera obligé d'adapter constamment son jeu aux circonstances de la représentation et aux goûts du spectateur. Son art devient une création continue et cesse d'être l'observation minutieuse du hiératisme raffiné et figé réclamé par un acte religieux important⁵⁰⁹.

Le théâtre de Mishima se réinvente en conséquence dans un univers contemporain dans lequel le geste de l'acteur se déploie avec un souci de reconnaissance pour le spectateur, tout en développant parallèlement des significations universelles

⁵⁰⁶ P. 85.

⁵⁰⁷ Françoise Quillet, *L'Orient au théâtre du Soleil*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 70.

⁵⁰⁸ Françoise Gründ et Chérif Khaznadar, *Atlas de l'imaginaire*, Paris, Maison des cultures du monde, Favre, 1996, p. 38.

⁵⁰⁹ *Op. cit.*, p. 112.

puisées au plus antique fonds de la culture japonaise. L'acteur fait « le geste éternel de toutes les statues dans la douleur »⁵¹⁰. Il est en harmonie avec le monde qui l'entoure et insuffle cette énergie à la salle. Lionel Guillaïn résume :

L'esprit du spectateur et le jeu de l'acteur ne font plus qu'un pour faire surgir en nous cet invisible qui se trouve dans l'essence des choses. L'acteur, en imitant l'essence des choses, devient un révélateur dans lequel le spectateur crée ses propres rêves du plus profond de la mémoire. En imitant toutes choses selon son essence, l'acteur rend présent une beauté cachée qui se trouve dans la nature originelle⁵¹¹.

L'acteur nous transporte ainsi d'un monde visible à un monde invisible. Le théâtre de Mishima, en adaptant ou réinventant un art scénique ancestral, crée une illusion de l'illusion.

2. 2. Monde visible et monde invisible.

La scène de nô, issue d'anciens rituels, se trouvait autrefois dans l'enceinte des temples ou de certains bâtiments à caractère sacré. Elle est le reflet, en réduction, de notre univers, entre au-delà et monde réel. Voilà comment Gérard Martzel décrit cet espace :

Le carré de la scène du *Kasuga-jinja* est en effet la réplique symbolique de la terre entière, microcosme reflet du macrocosme ; tout acte accompli sur ce carré se répercute dans le cosmos⁵¹².

Dans cet espace où les acteurs jouaient à la lumière des bougies, les jeux d'ombre créaient une atmosphère propice à l'apparition des démons et des fantômes. Cet artifice explique peut-être pourquoi les nôs de Mishima privilégient la nuit et pas seulement les saisons qui rappellent les fêtes d'antan. Pour Tanizaki Junichiro « il est donc absolument essentiel que la scène du nô soit laissée à son obscurité originelle »⁵¹³, car elle est « intrinsèque du nô et la beauté qu'elle engendre forment un univers d'ombre singulier »⁵¹⁴. En s'expatriant à l'extérieur, la scène de nô a perdu cette atmosphère particulière créée par les effets d'ombre et de

⁵¹⁰ Noël Peri, *Le Théâtre nô: études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 67.

⁵¹¹ Op. cit., p. 87.

⁵¹² Op. cit., p. 140.

⁵¹³ Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1977, p. 68.

⁵¹⁴ Ibid.

lumière mais elle a su mieux intégrer les éléments naturels. Les indications scéniques de Mishima signalent systématiquement la saison et le moment de la journée. Même dans un contexte contemporain, ces éléments restent déterminants. C'est la nuit que Rokujo vient visiter Aoi, dont les rêves sont perturbés par un fantôme lui-même issu de rêves. Rokujo arrive d'ailleurs un peu comme un *shite* traditionnel qui traverserait le pont figurant sur la scène du nô, le *hashigakari*, pont qui évoque celui qu'empruntent les *kami* pour descendre du ciel sur la terre et y remonter. Ce pont, dans le théâtre nô, « mène des coulisses à la scène [...] délimite un espace qui relie la scène du visible à celle de l'invisible »⁵¹⁵. Cette conception du monde et de l'art renvoie à la démarche surréaliste, démarche que nous pouvons observer dans certains discours poétiques des personnages qui décrivent un mode apocalyptique en associant des images surprenantes. Shinako, par exemple, tente de concilier les parents de Toshinori en disant : « Mon courage est celui d'une colombe qui se pose sur l'arène au cours d'une sanglante corrida, et marche tranquillement de son pas maladroit... »⁵¹⁶. Nous verrons plus loin comment ces passages trahissent les obsessions de l'auteur. Ce qui relie les nôs de Mishima en l'occurrence aux textes anciens, c'est la mise en scène de préoccupations fondamentales, comme le rappelle Odette Aslan :

Analysant la théâtralité, l'anthropologue Yamaguchi Masao rappelle la peur des anciens Japonais pour tout ce qui est lointain, au-delà du visible et de la connaissance, et pour des endroits considérés comme dangereux : cimetière entre deux mondes, frontière entre deux villages, ligne de démarcation entre village et plaine, entre rivière et terre ferme, lieux où des gens connurent une fin tragique, où résidaient des esprits⁵¹⁷. [...] On redoutait aussi la transition du milieu de la nuit, l'heure de minuit où se trouvent les fantômes⁵¹⁸.

À la différence de ses anciens compatriotes, Mishima est attiré par cet univers interdit qu'il affectionne. Le milieu de la nuit, lorsque tout semble dormir, réveille aussi chez le dramaturge des fantômes qui côtoient les vivants à l'image de Komachi, Rokujo ou Iwakichi après son suicide. Ce monde onirique devient un monde réel, celui d'un monde intérieur.

⁵¹⁵ Jean-Sébastien Cluzel, *op. cit.*, p. 366.

⁵¹⁶ P. 59.

⁵¹⁷ Masao Yamaguchi, « *Theatricality in Japan* », in *Moderns Drama*, vol. XXV, n°1. Toronto, University of Toronto Press, mars 1982, p. 140-142.

⁵¹⁸ Odette Aslan, « Les avant-gardes européennes au Japon », *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 31.

Ainsi ce qui est caché apparaît comme l'essentiel, d'où la disparition dans les nôtres des personnages secondaires. Toute la scène du nô est irradiée par cette énergie provenant de l'invisible : la dramaturgie de Mishima se nourrissant de cette énergie et essayant de la concrétiser. Hanako, qui nous apparaissait mystérieuse, se dévoile en retrouvant le fantôme d'Iwakichi qui semble lui-même transformé. Le jeu de l'acteur doit rendre compte de cette transformation. L'acteur du nô est ainsi porteur de cette force qu'il transmet au spectateur et « ouvre une porte sur un monde auquel habituellement nous n'avons pas accès de notre vivant »⁵¹⁹. Mishima réinvestit une pratique ancienne qui concerne tout l'art japonais comme le souligne Lionel Guillaud :

Cette tradition dans les activités artistiques [...] semble remonter à ces prêtres shinto dont les rituels chamaniques les amenaient, soit à se transformer physiquement, soit à se transformer de l'intérieur. Lorsque le théâtre japonais procède de l'invisible, l'acteur retrouve la voie du shintoïsme et anime l'invisible comme le faisait autrefois la culture animiste du Japon. Les esprits du shintoïsme, les kamis, étaient des esprits invisibles qui habitaient le visible et le doubleraient ainsi de leur présence divine. La nature est habitée de cette présence invisible et divine qui fait qu'un lieu est sacré puisque c'est cet intérieur invisible qui décide tout⁵²⁰.

Sur la scène, les esprits agissent, en lien avec la nature, dans un espace/temps qui nous échappe. La nature réagit par l'intermédiaire du laurier qui « devient visible » sous le « rouge halo »⁵²¹ diffusé par la colère d'Iwakichi. Le journal que déchire Jitsuko s'éparpille sur le sol comme « des flocons de neige »⁵²². Systématiquement dans les nôtres, la nature transmet cette énergie invisible qui accompagne, nous l'avons vu, des personnages qui se transforment et révèlent de cette manière leur véritable identité. Georges Banu écrit que « là où les fantômes s'incarnent, l'au-delà se montre »⁵²³.

Grâce à cette dramaturgie construite (gageure absolue) sur l'invisible, très éloignée de celle que pratique ordinairement le théâtre occidental centré sur la posture mimétique, l'imagination est sollicitée, aussi bien pour l'acteur que pour

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 75.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁵²¹ P. 112.

⁵²² P. 151.

⁵²³ *Op. cit.*, p. 45.

le spectateur. Le plateau du théâtre nô est quasiment nu, mais certainement pas vide, du fait de cette énergie. Mishima suggère une scénographie avec des éléments plus nombreux : bancs, arbres, cigarettes, une chambre d'hôpital avec son mobilier, un voilier, des bureaux, un appartement avec des préparatifs de voyage... Ces éléments sont essentiels à la dramaturgie et renvoient souvent, comme nous l'avons vu, à des symboles anciens ou plus contemporains, fruits des obsessions de l'auteur. Toutefois dans la partie centrale des nôs, nous sommes projetés dans un univers onirique qui est proche de l'*ukijo* ou monde flottant, monde de l'impermanence. Le spectateur est lui-même transporté dans ce monde flottant. Le théâtre devient transcendantal, « l'esprit du spectateur et le jeu de l'acteur ne font plus qu'un pour faire surgir en nous cet invisible qui se trouve dans l'essence des choses »⁵²⁴. Comme Toshinori, avec lequel nous faisons osmose, nous sommes transportés vers la lumière, un ailleurs qui nous réconcilie avec nous-mêmes et avec le monde. Dans cet espace de la scène qui évolue peu, l'imagination du spectateur bénéficie finalement d'une grande liberté : c'est au public qu'il revient, non pas de déjouer le piège de l'illusion, mais d'en découvrir le mystère.

Le carré de la scène de nô privilégie l'ouverture. L'espace est associé au temps chez les Japonais et donne un concept tout à fait particulier, ignoré des occidentaux : le *ma*. Ce concept s'articule sur l'idée que « le temps est envisagé dans sa durée infinie à la mesure de l'univers, au lieu d'être réduit à une durée limitée à la mesure de l'homme »⁵²⁵. Que nous sommes loin du « tour de soleil » qu'évoquait Aristote. Le temps devient infini, répétitif. Le *ma* est l'art de la suggestion car il permet au spectateur de combler des vides, des interstices atemporels, « quelque chose doit advenir dans le *ma*, quelqu'un doit compléter l'œuvre incomplète »⁵²⁶. Les nôs de Mishima nous plongent dans un monde onirique que nous devons déchiffrer, dans lequel le temps et l'espace deviennent indéterminés. Où sommes-nous réellement, sur quel lieu ou non-lieu théâtral, lorsque Rokujo et Hikaru se replongent dans le passé ? Le temps semble s'arrêter lorsque les *shite* et les *waki* se retrouvent seuls. Quant à l'espace, la nuit ou une

⁵²⁴ Lionel Guillain, *op. cit.*, p. 87.

⁵²⁵ Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin : Huikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima, Takai », *Butô(s)*, *ibid.*, p. 68.

⁵²⁶ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice*, Paris, Gallimard, 1986, p. 258.

lumière crue effacent ses contours. En comblant ces vides par son imaginaire, le spectateur est transporté dans un monde onirique, et même un monde de fantasmes, chez Mishima. Nous pouvons percevoir dans ces nôs comment les Japonais conçoivent l'espace qui est déterminé sur la scène du nô par une disposition particulière qui lui confère un caractère sacré. La disposition des éléments scéniques chez Mishima oriente le regard du spectateur et détermine l'action ainsi que le jeu de l'acteur. Dans le premier nô, *Sotoba Komachi*, la disposition des bancs en demi-cercle rappelle le lien avec le *stûpa* du nô originel. Les nôs suivants proposent une confrontation de deux espaces, cour et jardin, surtout dans *Le Tambourin de soie*. Il ressort de ces observations que l'auteur est soucieux d'une dramaturgie qui s'appuie sur un espace signifiant. Les deux immeubles qui se font face dans *Le Tambourin de soie* renforcent la dualité des personnages en présence au début de la pièce.

Mishima joue aussi visiblement en parallèle sur l'ombre et la lumière pour valoriser cet espace, appelé à s'agrandir lorsque le rêve s'installe. L'espace de la chambre devient dans *Aoi* l'espace d'un lac sur lequel navigue un yacht. L'extérieur succède à l'intérieur, opposant symboliquement un espace de rêve et de vie à un espace confiné et de mort. Mais les lieux semblent toutefois relativement clos pour que chaque mouvement reste perçu par le spectateur. Le *ma* révèle un univers étrange auquel les personnages accèdent en franchissant cet espace/temps. La rencontre des personnages importants a vraiment lieu à ce moment-là dans les nôs de Mishima. Arata Isozaki explique cette perception de l'espace en ajoutant le concept de *sabi* (patine) :

Avec l'écoulement du temps les objets se patinent, se rouillent et finissent par tomber dans un état de ruine. Cette métamorphose est depuis le Moyen Age à la base de la notion de beauté. « Sabi », concept purement japonais est également une idée fondamentale en poésie⁵²⁷.

Nous voyons que Mishima célèbre ce concept avec les personnages de Komachi et d'Iwakichi bien qu'il revendique plus tard une mort dans la fleur de l'âge, mourir à vingt ans lui semblant un idéal. L'élan poétique, la mentalité romantique, et la connaissance du théâtre classique ont bien accompagné Mishima dans son

⁵²⁷ Arata Isozaki, « L'espace japonais », in *Cahiers Renaud Barrault*, *ibid.*, p. 72.

adaptation d'un genre scénique japonais ancestral. Si ce concept du *ma* est cependant perceptible dans ces pièces, c'est aussi que, comme le précise Arata Isozaki, « il existe en fond de tout cela un désir instinctif de destruction qui mène à la destruction finale »⁵²⁸. Le *ma* est constitutif de la notion d'invisible. Les arts japonais magnifient cette perception du monde. C'est d'ailleurs l'une des différences fondamentales entre le théâtre occidental en général et le théâtre japonais car « en Europe, la vérité réside en ce qui est dévoilé, c'est l'*aléteia*, tandis qu'au Japon ce qui est le plus important, c'est ce qui est caché »⁵²⁹. Cela confère bien évidemment au théâtre nô une qualité particulière fondée sur la prédominance de l'illusion théâtre, qui ne se situe certes pas au même niveau que le niveau mimétique occidental.

2. 3. Une esthétique de l'illusion.

À l'origine, une pièce de nô introduit le spectateur dans un univers dépouillé qui sollicite son imagination. Avec Zeami le souci esthétique l'emporte sur le caractère religieux des cérémonies. Un changement s'effectue que Gérard Martzel commente :

Le dramaturge n'était plus le metteur en scène de cérémonies stéréotypées, mais le créateur et l'interprète d'un spectacle destiné à satisfaire esthétiquement le public⁵³⁰.

Il se produit donc des transformations qui valorisent le jeu sur scène. Même si les origines religieuses demeurent présentes en filigrane, il s'agit de théâtre et non plus de rituels. Gérard Martzel indique que ce souci du rapport scène/public devient essentiel :

L'art remplit le rôle dévolu jusqu'alors à l'acte religieux et, en dehors de toute préoccupation religieuse, l'artiste n'a d'autre souci que celui de la création d'une atmosphère esthétique qui permette aux spectateurs d'éprouver, dans les meilleures conditions, des émotions capables de procurer les effets bénéfiques que dispensait la cérémonie religieuse...⁵³¹

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ Hisayaku Nakagawa, *Introduction à la culture japonaise. Essai d'anthropologie réciproque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 101.

⁵³⁰ *Op. cit.*, p. 112.

⁵³¹ *Ibid.*

Ce souci esthétique qui met en son cœur le plaisir du spectateur est une constante de la culture japonaise. Dans le théâtre nô prédomine une esthétique de l'illusion fondée sur le pouvoir de l'imaginaire. Les pièces se jouent sur une scène dépouillée, voire vide, sur laquelle évoluent peu de personnages. Les éléments de décor et les accessoires sont réduits. Comme dans d'autres arts japonais, la scène de nô est le reflet d'un univers en miniature où chaque élément est fortement connoté, chargé de sens : c'est un théâtre de symboles. Nous retrouvons d'ailleurs certains de ces éléments dans les nôs de Mishima : le kimono, l'éventail, les gants, le tambourin, le laurier, les saisons,...L'illusion se construit à la fois sur le visible et l'invisible. La scène de nô est donc abstraite et ne renvoie pas à une réalité concrète, dans un mouvement mimétique qui lui est inconnu. Chez Mishima, en revanche, la réalité du décor et des situations est plus accentuée. Les scènes se déroulent dans un parc, un bureau, un appartement mais nous remarquons que cet espace contemporain est structuré par deux espaces différents : celui de la réalité et celui du rêve. À ce sujet, nous pouvons remarquer que Mishima s'appuie sur cette dichotomie pour favoriser son esthétique de l'illusion. En établissant « une relation sensible entre corps, objets et espace »⁵³², le dramaturge renoue avec la tradition du nô qui « est une évocation du caché, du secret, de la création et de l'apparition de l'inconnu »⁵³³. La réalité, chez Mishima, donne naissance à l'illusion qui se joue du spectateur et le plonge ainsi dans un monde parallèle⁵³⁴. La fixité de certains protagonistes est le miroir de notre propre stupéfaction.

C'est sans doute ce qui explique les nombreux effets de lumière dans les nôs de Mishima. La nuit, le soleil couchant, les étoiles mais aussi la lumière artificielle d'une lampe, celle d'une pièce, des éclairages de la ville, ponctuent les nôs d'effets étranges. La réalité devient mystérieuse comme l'explique Masayuki Ninomiya :

⁵³² Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 26.

⁵³³ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 87.

⁵³⁴ Où sommes-nous exactement lorsque Rokujo emmène Hikaru sur son yacht ? Au-delà, rêve, retour dans le passé ? L'illusion se nourrit ici d'une multiplicité de sens et d'émotions.

Ainsi, l'imagination poétique crée, à partir d'une parcelle de la réalité, qui n'a en elle-même rien d'extraordinaire, des valeurs qui touchent les profondeurs de notre existence⁵³⁵.

Ces effets se déclenchent à partir des changements dans l'intensité de la lumière. Ils sont le signe d'une rencontre entre le *shite* et le *waki* dans un monde différent. Ainsi la toile de fond se soulève dans *Sotoba Komachi* pour plonger le spectateur dans une salle des fêtes du XIX^e siècle. Tout se transforme alors et Komachi redevient une femme superbe vêtue de vêtements somptueux. Dans ces instants, Mishima nous invite dans le monde de l'illusion, monde qu'il a côtoyé si souvent durant son enfance lorsqu'il s'imaginait en Cléopâtre ou en Tenkatsu la magicienne. Comme le souligne Annie Cecchi, « Baudelaire comme Mishima étaient conscients de posséder une imagination, une sensibilité exacerbées qui tendaient à les couper du réel »⁵³⁶. Le dramaturge immerge le spectateur dans son imaginaire, dans une représentation fantasmatique qui se nourrit aussi bien du passé que du présent. L'illusion favorise cette porte d'entrée dans l'univers de l'artiste comme l'explique Paul Arnold :

Pareille volonté définit une transposition, une stylisation de la vérité quotidienne laquelle n'a point accès à la scène, car elle serait difforme, laide. Elle n'est pas davantage convention pure, car elle est une création personnelle de l'artiste, même si elle a été fixée depuis des siècles au sein de chacune des écoles⁵³⁷.

Mishima écrit des nôs plus contemporains, plus réels en apparence, mais c'est avant tout un souci de concordance car, comme autrefois, le passage du réel au rêve, au monde de l'illusion montre l'instabilité des choses, une instabilité adaptée au monde moderne. Mishima met en scène « certaines choses [...] trop terribles pour pouvoir être communiquées d'une manière directe »⁵³⁸. Le spectateur assiste à la rencontre des vivants avec les morts à laquelle il est lui-même convié. C'est cette illusion qui illumine la scène du théâtre nô et qui provoque une émotion que

⁵³⁵ Masayuki Ninomiya, « Junichirô Tanizaki : une dialectique du réel et de l'imaginaire », *Japon*, numéro 18 préparé par Akira Tamba et Gilbert Lascault, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 157.

⁵³⁶ *Op. cit.*, p. 266.

⁵³⁷ *Op. cit.*, p. 51.

⁵³⁸ Isabelle Smadja, *La Foie au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 121. Les effets de la guerre sont suggérés et peu montrés dans le nô *Yoroboshi*, si ce n'est dans la cécité de Toshinori.

le dramaturge évoque dans *Chevaux échappés* : « La scène du spectacle Nô, toute proche, luisait comme l'au-delà. Des esprits y marchaient et Honda se sentait ému »⁵³⁹. Avec l'illusion théâtrale d'un art scénique japonais, c'est-à-dire une illusion de l'illusion, le spectateur est plongé dans un temps suspendu, contemple un espace imaginaire, onirique et symbolique. Pour Yasu Ohashi « quand un spectacle de nô est réussi, le monde change de substance et devient poésie et mystère »⁵⁴⁰. La clôture des nôs devient donc ce moment théâtral intense, miroir poétique dans lequel se dessinent les contours d'une mort magnifiée.

⁵³⁹ Yukio Mishima, *Chevaux échappés*, Paris, Gallimard, 1994, p. 267.

⁵⁴⁰ Yasu Ohashi, « Le geste du théâtre japonais » in *Le Théâtre de geste*, sous la direction de Jacques Lecoq, Paris, Bordas, 1987, p. 134.

Chapitre 3

« Cristallisation poétique »⁵⁴¹.

Si le nô peut être qualifié de drame lyrique, c'est autant pour sa dimension poétique que pour ses aspects dramaturgiques. La conception du nô telle que l'a voulue Zeami privilégie ce qu'il appelle l'art de la fleur. Le théâtre apparaît comme ce moment intense de la floraison, cette beauté de l'instant présent que la dramaturgie et le jeu de l'acteur révèlent. Zeami s'est attaché à développer cette esthétique du nô à mi-chemin entre le poétique et le dramatique, surtout dans ce qui apparaît comme des drames, démarche que René Sieffert explique ainsi :

Dans ce cas, le thème est développé, dramatisé, amplifié : le *nô* est la cristallisation poétique d'un moment privilégié de la vie d'un héros, détaché de son contexte spatio-temporel et projeté dans un univers onirique évoqué et révélé par le médium du témoin qu'est le *waki* [...] ⁵⁴².

Dans les nôt de Mishima, le rêve succède à une réalité dans laquelle des éléments oniriques affleurent déjà. La nuit, les éléments de décor, l'agencement de l'espace annoncent un monde poétique. Les nôt du dramaturge se construisent sur l'ineffable et il réussit cette gageure de renouer avec un genre réservé à une élite. Cette réécriture du passé lui redonne vie d'une manière significative dans la forme dramaturgique qu'est le nô. Comment expliquer cette réussite ? Jean-Louis Barrault nous fournit une réponse :

Le Japon actuel éprouve donc aujourd'hui le besoin de ce genre de théâtre d'une grandeur poétique exceptionnelle, mais qui s'est figé au XVI^e siècle, et il se demande comment il pourra lui redonner de la vie, l'adapter, sans lui faire perdre, à une époque aussi désordonnée, pressée, superficielle que la nôtre, sa dimension poétique⁵⁴³.

⁵⁴¹ Expression empruntée à René Sieffert. Voir citation qui suit et note suivante.

⁵⁴² René Sieffert, « Le théâtre japonais » in *Les Théâtres d'Asie*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1961, p. 149.

⁵⁴³ Jean-Louis Barrault, « Le Nô », *op. cit.*, p. 51.

Nous verrons que c'est en s'inspirant d'une expression et d'une dramaturgie classiques que Mishima parvient à créer une représentation moderne des nôs, dont il serait faux de penser que le genre était immuable. Derrière le dramaturge se cache le poète.

Cette influence remonte aux premières années de l'écrivain comme le rappelle Henri-Alexis Baatsch :

Mishima, donc, existait comme poète. Il s'était découvert tel. Si ses débuts s'inscrivaient dans une tradition et une maîtrise métrique rigoureuses, il allait garder dans toute son œuvre ultérieure la capacité à magnifier, à appréhender les formes de la beauté d'une manière qui ne serait jamais strictement celle d'un romancier ou d'un dramaturge, bien qu'il ait maîtrisé, quelquefois avec désinvolture, le plus souvent avec maestria, la plupart des modes de l'expression littéraire⁵⁴⁴.

Les nôs réunissent deux grandes passions de l'auteur, son attirance pour la poésie dont il est un lecteur fervent et sa prédilection pour le théâtre qui mettent en lumière son goût prononcé pour la dramaturgie classique et sa construction toute rigoureuse et un goût pour le spectaculaire : cette tension qu'il a vécu entre le lyrique et le dramatique ne se dit jamais mieux que dans les œuvres de notre corpus. Cependant cette poésie présente dans les nôs n'occulte pas la mise en scène fondamentale de la passion qui mène à la mort, au contraire elle l'exhausse. Et c'est bien cela que le dramaturge met en scène. Claude Régy nous soumet cette règle essentielle :

Le théâtre occidental, de par son origine, est bien de l'ordre des morts. Il en est de même en Asie et très précisément dans la tradition du théâtre japonais⁵⁴⁵.

Nous verrons que cette poétique qui mêle *Éros* et *Thanatos* est essentielle chez le dramaturge. Claude Régy dit du théâtre qu'il « n'est qu'une série de créations et de destructions », qu'il s'agit d'« un cycle, repris sans cesse, de mort-

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁴⁵ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 60.

renaissance »⁵⁴⁶. Cet amour de la beauté qui fige et détruit, cette fascination pour la mort, cet esthétisme morbide, dominant le théâtre de Mishima.

3. 1. Les fleurs artificielles de l'art.

Nous avons déjà précisé combien le souci esthétique prédomine chez Mishima, souci hérité de Zeami qui avait hissé le nô au statut d'un art reconnu dont les « principes esthétiques universels »⁵⁴⁷ dépassent la sphère japonaise. René Sieffert le compare à notre théâtre occidental :

Le nô est en effet un art essentiellement classique, et le classicisme de Zeami, auteur dramatique, se définit par les mêmes critères que le classicisme d'un Eschyle ou d'un Racine : économie de moyens, équilibre, précision verbale et technique en vue d'un effet exactement calculé⁵⁴⁸.

Au Japon plus qu'ailleurs, semble-t-il, l'art se construit à partir de modèles reconnus. Imiter les maîtres, avec un apprentissage lent et méticuleux et dans la plus respectueuse pratique, est une constante des arts japonais, quels qu'ils soient. Cette culture de la transmission est constitutive des mœurs des Japonais jusque dans leur sphère la plus intime. Cette transmission ancestrale constitue une continuité dont Michel Random souligne l'importance :

Perpétuer de père en fils la famille et l'essence des aïeux, c'est respecter l'arbre central qui rattache tout homme aux kami originels : le couple créateur Izanagi-Izanami. En fait, cette continuité est un respect envers la vie, envers soi-même et aussi envers les ancêtres⁵⁴⁹.

L'art obéit à cette contrainte d'une mise en perspective de l'art dans un cycle. Plus qu'un respect destiné aux anciens, Michel Random parle d'une tension que développent toutes les formes d'art japonaises. Cette tension est motivée par le désir d'« une perfection, une rigueur, une harmonie, une beauté secrète »⁵⁵⁰. Mishima, admirateur et épigone du théâtre classique, revendique cette démarche ; et pourtant, il se réclame un rénovateur aussi du genre théâtral du nô. Il écrit d'ailleurs dans le prologue de l'essai *Le Japon moderne et l'éthique samourai* :

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴⁷ René Sieffert, avant-propos, *La Tradition secrète du nô*, *ibid.*, p. 8.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴⁹ *Op. cit.*, p. 151.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

Je reste convaincu que l'art confiné douillettement dans ses seules limites s'étiole et meurt, et en ce sens, je ne crois pas à ce qu'on appelle l'art pour l'art. L'art qui ne s'expose pas à des menaces et à des stimulants venus du dehors s'épuise. L'art littéraire trouve ses matériaux dans la vie, mais la vie, qui est ainsi la mère de la littérature, est en même temps son ennemie implacable. Bien que la vie habite l'auteur même, elle est aussi l'antithèse éternelle de l'art⁵⁵¹.

La définition est stimulante qui dénie toute conviction mimétique de l'art sans pour autant le piéger dans une autonomie impossible. Chez Mishima, l'art l'emporte sur la vie quand il révèle la beauté ultime qui précède la mort. L'esthétisme privilégié du nô transforme la vision du monde et révèle au spectateur ce qui est invisible. Cette citation met aussi en évidence le souci de concordance. Mishima en écrivant des nôs pour son époque transcende cet art par la présence de ces personnages vivants et morts à la fois.

Ce qu'il y a de spécifiquement japonais dans l'art du nô, c'est surtout le concept de la « fleur » qui ne se limite pas à l'art de l'acteur. Pour faire naître le *yûgen* que nous avons déjà évoqué, il faut mettre en œuvre ce concept que Sakae Murakami Giroux explique ainsi :

Quel est donc le sens de cette fleur ? Si on voulait la traduire en langage théâtral, elle serait l'effet scénique de la représentation du nô. Ou mieux, l'effet émotionnel produit par celle-ci, grâce au travail de l'acteur. Zeami avait utilisé le mot *fleur* pour exprimer le Beau du théâtre nô, en pensant aux fleurs des arbres et des plantes dont la beauté réside dans la diversité des formes et des couleurs, mais selon Narukawa, la *fleur*⁵⁵² qui éclot sur scène est d'une complexité différente de celle de la nature.

Cette *fleur* de scène est saisie en première instance par le spectateur comme l'objet du Beau [...], autrement dit la *fleur* est l'image du Beau qui suscite le sentiment du spectateur, à travers le langage de la représentation⁵⁵³.

⁵⁵¹ Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique samouraï*, Paris, Gallimard, p. 21.

⁵⁵² Nous ne pouvons nous empêcher de penser aux fleurs de rhétorique dont se prévalait aussi l'esthétique classique.

⁵⁵³ Sakae Murakami Giroux, *Zeami et ses entretiens sur le nô*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991, p. 107.

Sans oublier que ce terme de fleur a aussi envahi la langue classique, nous allons tenter de le cerner d'un point de vue dramaturgique.

Dans un premier temps, ce concept au Japon naît de l'observation de la nature et des éléments qui la composent. Le nô, nous l'avons vu, accorde une place prépondérante à la nature et Mishima ne déroge pas à la règle. Cette présence nous signale combien les Japonais sont attachés à cette nature. Le shintoïsme se construit sur ce lien (et par/avec lui tout l'art japonais) avec un esthétisme régi par le végétal. Le pin sur la scène du nô, les paysages sur les kimonos ou les éventails, la référence aux saisons sont autant d'indices de cet esthétisme que nous observons encore dans les nôs de Mishima. Pour Augustin Berque, il s'agit de « manières d'être au monde »⁵⁵⁴. Il ajoute plus loin que la forêt joue même « le rôle de matrice originelle, ancrage de l'authenticité nationale »⁵⁵⁵. Mishima s'inscrit donc dans cette filiation, dans ce retour aux origines malgré l'ouverture à un univers plus contemporain. La nature demeure omniprésente dans ses pièces : le parc, le pin, le lac, la lune et le soleil, auxquels nous pouvons adjoindre toutes les références contenues dans les dialogues des personnages. En effet, comme l'affirme Augustin Berque, « la nature, c'est ce qui ne suppose pas l'homme, et qui pourtant est en lui et autour de lui. [...] la culture procède de la nature »⁵⁵⁶. Le théâtre nô projette cette image et ce sentiment de la *fleur* vers le spectateur ; « cette empathie suppose un rejet du moi »⁵⁵⁷. Mishima n'est jamais aussi présent dans son art que lorsqu'il s'efface pour se livrer à cette empathie qui va sortir du contingent, de l'anecdotique, de l'historique, pour le tirer vers le symbolique, le mythique. Son théâtre vit de cette conviction d'une présence-absence, d'un effacement-enfoncement de l'auteur dans le mythe.

Le nô cultive cet esthétisme de la fleur aussi bien dans le jeu de l'acteur que dans la mise en scène. En écrivant des nôs, Mishima se réfugie dans la littérature dont il dit qu'elle « est une fleur impérissable. Et, bien entendu, une fleur impérissable est une fleur artificielle »⁵⁵⁸. Le nô est une voie artistique vers

⁵⁵⁴ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice*, Paris, Gallimard, 1986, p. 107.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁵⁸ *Op. cit.*, p. 58. Nous ne pouvons nous empêcher de faire un parallèle avec les fleurs de Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans. Une étude comparative sur le symbolisme des deux auteurs serait intéressante.

l'immortalité et la découverte de soi. Mishima a certainement été touché par cet art de la *fleur* qui, par le théâtre, reste un art vivant. Georges Banu insiste sur cet aspect :

Le théâtre, on le voit au Japon, se place dans cette position intermédiaire entre la vie et l'art où l'invisible acquiert une matérialité, matérialité à jamais passagère. Aimer la fleur, dit Zeami, c'est savoir aimer la beauté d'un jour : voilà la métaphore du grand maître du nô⁵⁵⁹.

La représentation du nô magnifie l'instant, le moment présent et place le spectateur d'emblée dans un temps suspendu où la stupeur l'emporte. Cet instant de beauté figée dans la mort est certainement celui que partage le spectateur avec Toshinori dans le final lumineux du nô. De même, le jeune poète meurt dans cet instant fugitif où il perçoit la beauté de Komachi. C'est ce que Georges Banu nomme l'éphémère :

La fleur de l'instant pour éclore oublie l'humus du passé, mais elle n'en a pas moins tiré de lui ses forces. La mémoire du nô fait donc de l'éphémère non pas sa négation, mais, au contraire, sa gloire. L'éphémère surgit au sommet de la mémoire, mais *ce qui passe* alimente ensuite *ce qui résiste*. Le nô, comme disait Zeami, scelle l'alliance du diamant et du cerisier, de ce qui perdure et de ce qui ne dure qu'un jour⁵⁶⁰.

Inscrits dans une contemporanéité, les nôs de Mishima s'élaborent toutefois sur ce concept de l'éphémère et de la durée, du diamant et du cerisier. Tous les *shite* accèdent à ce pur moment d'intense émotion avec la beauté qui précède la mort et l'infini. Chez Mishima, l'éphémère se fige alors dans l'attente et la douleur, comme nous pouvons le voir avec Hanako dans le nô *Hanjo*. Le dramaturge plonge le spectateur dans une vision et « l'expérience pure du Vide absolu » pour « voir véritablement », selon Lionel Guillaïn qui ajoute :

Cette expérience du vide, par la mort, est ressentie par ceux qui s'en sont approchés, et qui en sont revenus, comme une sensation de décorporation. Cette sensation est toujours suivie par la vision d'un tunnel débouchant sur une lumière aveuglante. Cette manifestation irrationnelle se passe dans un

⁵⁵⁹ *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 117.

coma très profond situé au seuil de la mort. [...] ce passage réel dans la mort est toujours éprouvé dans des états de plénitude et de félicité⁵⁶¹.

Le théâtre est devenu expérience spirituelle. Cet esthétisme de la *fleur* évolue donc chez Mishima car la mise en scène de l'instant renvoie à l'expérience primordiale de la mort. Et c'est à une théâtralité bien particulière que nous assistons, la question étant de savoir en effet quelle théâtralité peut servir une expérience dramatique spirituelle.

3. 2. Expression classique et représentation moderne.

La traduction des *nô* par Marguerite Yourcenar souligne le caractère poétique des *nô* de Mishima, beaucoup plus que celle de Georges Bonmarchand qui alourdit les *nô* en les rendant peu lisibles par une traduction qui se veut, apparemment, littérale et qui dénature le texte⁵⁶². Il est vrai, comme le rappelle René Sieffert, que « le *nô* est avant tout un poème »⁵⁶³. L'écriture du *nô* fait appel à l'ellipse, l'euphémisme, l'allégorie, aux images traditionnelles immédiatement perceptibles par le public qui reconnaît les références aux sources classiques, œuvre de ciselage du diamant pour le rendre aussi travaillé que la fleur de cerisier. Le travail de réécriture est une constante de la littérature japonaise auquel se superpose paradoxalement (pour l'Occidental mais essentiellement pour le Japonais) une réactualisation des concepts. Le spectateur perçoit un univers qui lui est connu, un paysage familier, une musique habituelle. Le *nô* est poésie parce qu'il offre une pluralité de sens, stimule l'imaginaire et les sens du spectateur. Il invite ce dernier à une recreation du monde. Or les poètes utilisent le langage d'une manière particulière en refusant son utilisation pragmatique. Les mots doivent correspondre aux sentiments des personnages. Mishima, féru de littérature classique, utilise une « écriture volontiers archaïsante »⁵⁶⁴ mais aussi un langage plus moderne et trivial en fonction des situations et des personnages (la référence

⁵⁶¹ *Op. cit.*, p. 75. Cette description est proche du final vécu par Toshinori qui se décrit sans forme et ne perçoit plus qu'une lumière aveuglante qui, au final, semble le délivrer.

⁵⁶² Nous proposerons cet exemple significatif : Iwakichi évoque dans la traduction de Marguerite Duras « la princesse du laurier de la lune » (p. 85) tandis que Georges Bonmarchand traduit cela par « La Princesse du Cannelier qui croît dans la lune », *op. cit.*, p. 70. Cette traduction nous semble peu respectueuse de l'art de l'ellipse et du symbole, de la poésie dont les *nô* sont constitués en donnant trop d'importance au dialogue. Par ailleurs, la présence du mot « cannelier » renvoie au *nô* ancien et paraît peu approprié dans ce contexte contemporain.

⁵⁶³ *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁶⁴ Annie Cecchi, « Mishima au Japon et en France » in *Invitation à la culture japonaise*, sous la direction de Jean-François Sabouret, Paris, La Découverte, 1991, p. 44.

au *kyogen* le justifie). Par ailleurs, René Girard affirme que « le langage en dit toujours à la fois trop et pas assez »⁵⁶⁵. Pour Mishima, qui se méfie du langage, le recours au théâtre devient une évidence puisqu'il autorise une autre façon de s'exprimer, celle des corps, des gestes, des regards voire des objets, de la nature... Pour autant, il accorde plus d'importance aux dialogues que ses prédécesseurs. Jacqueline Pigeot évoque « un style brillant, parfois même abscons, un goût du mot rare, lié au souci de la nuance, par le caractère insolite des images et des métaphores »⁵⁶⁶. Cette conception de l'écriture s'inspire des classiques japonais mais aussi de la littérature occidentale avec notamment les tragiques grecs et français. Ce goût pour la précision, la justesse et la mesure renvoie à des préoccupations qui sont des constantes du théâtre grec selon René Sieffert :

C'est précisément ce sens de la mesure qui a été en Grèce, et qui est parfois encore en France, l'idéal toujours désiré, rarement atteint, de tout artiste digne de ce nom. Le *nô* est l'expression parfaite de cet idéal et c'est là qu'il faut chercher la raison de l'attrait qu'il exerce sur nous⁵⁶⁷.

Une sorte d'épure, voilà ce que serait le *nô*. En revanche, le *nô* fait appel à une autre forme d'expression qui privilégie le corps et non le texte. Malgré l'importance du dialogue, le théâtre de Mishima privilégie une théâtralité axée sur le jeu et des concepts dramaturgiques liés à la tradition du *nô*.

Mishima, passionné par la plastique grecque, adepte des arts martiaux et de la musculation, a souhaité se façonner en esthète un corps idéal, à la mesure du canon de la statuaire grecque pour accomplir son acte ultime. Sa vie et sa quête de conquête de la beauté n'ont fait qu'y tendre. La poésie qu'il initie dans ses *nô*s ne s'exprime pas que par les mots. C'est une poésie du corps, d'un corps souffrant, douloureux. Tous les protagonistes des *nô*s sont marqués dans leur chair et leur esprit par la souffrance. Mishima, qui a côtoyé les danseurs de *Butô*, reprend cette idée d'un « retour du corps au centre d'une vision esthétique »⁵⁶⁸. Par les mouvements lents ou dansés, par les silences marqués par des arrêts, par

⁵⁶⁵ *Op. cit.*, p. 100.

⁵⁶⁶ Jacqueline Pigeot, « Avant-propos » in *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique, ibid.*, p. 7. Les images sont parfois déconcertantes. Dans le *nô Yoroboshi*, Toshinori qui réclame une cigarette précise : « J'ai parlé avec tant d'éloquence que la mousse me croît dans la bouche », (p. 67).

⁵⁶⁷ René Sieffert, « Avant-propos » in *La Tradition secrète du nô, ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁸ Odette Aslan, « À partir du *Dairakuda-kan* » in *Butô(s), ibid.*, p. 142.

les regards insistants que les *shite* portent sur le *waki* dont ils exigent en retour une reconnaissance, les nôs de Mishima placent le corps de l'acteur et donc leur gestuelle mesurée au centre de la dramaturgie. Il suffit de remarquer comment tous les autres corps gravitent autour de Komachi ou Yoroboshi pour se rendre compte que le langage accompagne le mouvement du corps, les gestes et les attitudes constituant eux-mêmes des éléments de langage. Ces mouvements accentuent la présence des *shite* et des *waki* dans l'espace et le temps. Mishima rechercherait un langage universel transcendant les mots qui passerait par le médium culturel. Le style, écrit-il dans *Les Amours interdites*, est « le destin inné de l'art »⁵⁶⁹ car il doit aboutir à un langage idéal. Les mots, sans poésie, pourraient même nuire à ce nouveau langage, qui passe aussi par le corps. Mishima, plus tard, poussera plus avant sa recherche en tentant de créer un « langage de la chair »⁵⁷⁰, un « langage universel de la fatigue et la souffrance »⁵⁷¹. Le nô est donc autant une pièce à entendre qu'à voir, pleinement donc une œuvre dramatique. Il est difficile d'exprimer en effet ce qui relève de la nature même de l'homme, à savoir sa finitude. Pour cela, Mishima nous plonge dans le silence et l'attente à la fin de ses nôs. Il n'y a plus de sujet, plus de paroles. C'est comme si l'écriture elle-même tendait à disparaître laissant à nue la représentation. L'article de Monique Sabbah nous éclaire sur cet aspect :

Dans cette perspective, s'effacer devient un art, savoir mourir, une manière de « savoir vivre » exigeant une expérience soignée, méticuleuse, pour tout dire : un travail d'écriture qui manifeste chez tous les auteurs japonais, à commencer par Mishima, l'idée que la mort elle-même est habitée par la beauté⁵⁷².

Au Japon, le corps est langage, la répétition du geste « ouvre à la connaissance fondamentale, essentielle, qui est au-delà des mots »⁵⁷³ selon Anne Gonon, qui explique aussi que « ce refus de l'intellectualisation se retrouve dans la pratique

⁵⁶⁹ *Op. cit.*, p. 194.

⁵⁷⁰ Catherine Millot, *ibid.*, p. 161.

⁵⁷¹ Annie Cecchi, *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique*, *ibid.*, p. 205.

⁵⁷² Monique Sabbah, « La mort dans le cinéma japonais » in *Japon*, *ibid.*, p. 176.

⁵⁷³ Anne Gonon, *La Vie japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 100.

du nô »⁵⁷⁴. Mishima, s'il crée un genre nouveau, n'en respecte pas moins une conception japonaise traditionnelle de l'art.

Par l'association de la danse, de la musique, des chants puis du texte, le nô développe un langage accessible et universel que Mishima cherche à moderniser. Nous remarquons d'ailleurs que cette association n'a pas complètement disparu, notamment dans le nô *Sotoba Komachi*. Zeami en son temps avait déjà fait évoluer le nô. René Sieffert précise cette évolution :

Pour Zeami, l'essentiel du nô est dans la danse et le chant ; quant au texte qui leur sert de support, il suffit qu'il se conforme à quelques règles élémentaires de composition. Ce rapport s'est, depuis, renversé au profit du texte, du fait même de Zeami qui fut un poète de génie autant et peut-être même plus qu'un homme de théâtre⁵⁷⁵.

Mishima accentue donc un mouvement initié par Zeami.

À partir de ce constat, nous pouvons interroger la spécificité du nô par rapport à une tragédie grecque ou française, qualifiée de poème dramatique. Quelle évolution distingue le théâtre asiatique du théâtre occidental ? Pourquoi faut-il se méfier d'une interprétation qui établirait des rapprochements entre les nôs de Mishima et le théâtre occidental ? Tomonobu Imamichi répond en partie à ces questions :

Ainsi nous constatons qu'en Chine et au Japon, et plus généralement en Orient, c'est l'expression qui est classique et la représentation qui est moderne. C'est exactement le contraire de ce qui s'est passé en Occident. En Occident, le principe de la poésie ou de l'art depuis l'âge classique a toujours été la représentation au sens de *mimésis*, ou *imitatio*. [...] La pensée esthétique mondiale s'est donc développée simultanément selon deux directions opposées : de l'Antiquité aux temps modernes, le mouvement va de la représentation au sens de *mimésis* à l'expression, et, en Orient, il va de l'expression à la représentation mimétique⁵⁷⁶.

Un mouvement donc exactement antithétique entre les deux théâtres. Paradoxalement Mishima retrouve son âme japonaise par l'intermédiaire d'une

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷⁵ René Sieffert, introduction in *La Tradition secrète du nô*, *ibid.*, p. 13.

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, p. 37.

modernisation du nô, ce qui est un élément majeur de réponse à la problématique qui charpente notre enquête : pourquoi modernes ? Parce que plus atemporels. Ces nôs sont l'œuvre d'un homme dont la vision du monde est celle d'un Japonais, même si ce dernier brouille les pistes en s'inspirant parfois d'œuvres occidentales. Dans ce rapport au monde prédomine la révélation de l'invisible. C'est dans le caché et le miniature que se révèle l'âme japonaise. Les mots sont alors insuffisants pour dire le monde et sa complexité, pour exprimer la réalité intérieure de chaque être. Le théâtre japonais ne raisonne pas, surtout quand il est question de la mort ; il dit peu : il suggère. Mishima, plus que tout autre écrivain japonais peut-être, accentue les dualités qui, chez les Japonais, ne s'opposent jamais mais sont complémentaires. Nous avons déjà abordé cette dichotomie à propos des personnages et de leur comportement. Ce qui prime avant tout, c'est l'expression de la beauté chez l'artiste, beauté associée chez Mishima à l'absence, au néant et à la mort. La modernité des nôs de Mishima s'accorde avec la pensée japonaise qui impose une adéquation au temps qui passe. L'artiste doit garder un lien avec le monde qui l'entoure sans occulter pour autant les origines. Nous sommes donc en présence d'une recreation permanente pour mieux dire l'impermanence. Dans ce jeu de la recreation des nôs, quelle place pouvons-nous accorder à l'ordre d'apparition des nôs ?

Zeami le premier a compris l'importance au théâtre d'une structure précise pour provoquer l'émotion du public, créer ce « sentiment *d'insolite* et *d'intérêt* [qui] naît dans l'esprit de ceux qui revoient les fleurs de cerisiers pour la première fois après un long hiver »⁵⁷⁷. Il est difficile d'établir comment Mishima a choisi l'ordre des nôs et comment il a pensé la structure de son œuvre. La structure de l'œuvre d'ailleurs fait-elle sens, l'ordre des nôs fait-il sens ? Il nous semble que si le dramaturge a placé le nô *Sotoba Komachi* à l'ouverture de son recueil et le nô *Hanjo* en clôture, c'est certainement parce que ce sont des réécritures de nôs anciens particulièrement connus, avec des *shite* emblématiques de la culture japonaise. D'autre part, ce sont des nôs de femmes, nôs qui dominent dans ce patrimoine et dans les nôs de Mishima. Le dramaturge a choisi de puiser dans le répertoire d'autres nôs tout aussi connus, et surtout adaptables à un monde contemporain. Nous pouvons constater aussi que le premier nô demeure

⁵⁷⁷ Sakaé Giroux, *op. cit.*, p. 253.

relativement traditionnel et spectaculaire, tandis que les suivants nous orientent, progressivement, vers plus d'intériorité, vers une dramaturgie où le dialogue prime, surtout dans le dernier nô. Le spectateur suit un chemin varié, éprouvant tour à tour diverses émotions, mais la clôture se construit sur une situation dramaturgique toujours contemporaine. La représentation d'une mort publique, offerte à tous, dans le premier nô, devient dans le dernier nô une cristallisation intime de la douleur. Faute d'avoir trouvé la mort véritable, l'attente devient insupportable, ultime voyage qui mène à la nuit apaisante⁵⁷⁸. Pour arriver à recréer cette émotion si particulière liée à la mort et à l'absence, chaque représentation s'appuie sur une dramaturgie précise. Robert Abirached détaille cette mise en œuvre :

Rien, dans le théâtre oriental n'est laissé à l'improvisation et au libre plaisir de la spontanéité : son écriture est réglée par une grammaire d'une haute rigueur, qui articule ensemble le déploiement d'acteurs-hiéroglyphes, surveille les mimiques et les bruits, équilibre les formes et les couleurs, met en correspondance impérieuse les attitudes, les évolutions, les vibrations sonores et les mots prononcés. Toute la scène est soumise à l'empire d'un rythme calculé, mais, si l'on isole une partie du plateau et qu'on s'attarde à disséquer les composantes d'un mouvement, on constate une égale maîtrise dans le traitement du détail le plus infime. Il y a derrière cette perfection un immense travail, organisé par une science exacte⁵⁷⁹.

Les nôt de Mishima doivent certainement leur succès à ce travail d'écriture-réécriture « hiéroglyphique » en vue de la scène et ce souci de recreation-recreation qui domine la démarche symboliste du dramaturge. Le succès des nôt s'explique peut-être aussi par les thématiques abordées, celle de l'érotisme combinée à celle de la mort.

3. 3. Vers une poétique de la mort érotisée.

La thématique de l'amour associée à la mort, tous deux frappés par la symbolisation, est très ancienne et se lit dans la mythologie japonaise. Le fantôme

⁵⁷⁸ Les dernières paroles d'Hanako sont : « J'attends, et déjà le jour s'est changé en nuit ». Et Jitsuko, « dont les yeux brillent » conclut : « Oh ! Que la vie est belle ! » (p. 168), derniers mots d'une femme amoureuse d'un fantôme vivant. Il est possible de voir dans le nô *Hanjo* une fin presque heureuse. L'amour d'une démente (figure de la mort) l'emporte.

⁵⁷⁹ *Op. cit.*, p. 349.

de la déesse Izanami constitue certainement l'exemple le plus frappant de la haine que peut engendrer un esprit vengeur. D'après Théo Lesoualc'h, « ces mythes expriment peut-être la véritable place que tient la femme dans l'esprit japonais : l'amour exalté d'Izagani à la poursuite de la femme [Izanami] met l'homme devant l'horrible réalité de la mort »⁵⁸⁰. Au Japon, depuis les premiers rites, « un singulier mystère plane autour de l'amour. C'est toujours nimbant la femme, une aura interdite, qui se confond avec le nimbe délicat de son pouvoir séducteur »⁵⁸¹. La période Heian va développer cette conception de l'amour et de l'érotisme comme l'explique Théo Lesoualc'h :

Érotisme doré de la période Heian : l'angoisse hésitante du mot *aware* que l'on peut traduire exactement mais qui exprime le sentiment à la fois profond et délicat d'une « beauté fragile » ou encore d'une « beauté triste » définit toute la culture japonaise et spécialement celle de la période Heian qui s'étendit de l'an 782 à l'an 1191 et vit naître les deux grandes sectes bouddhistes, la secte Tendai et la secte Shingon qui imprégnèrent la pensée de l'époque du sentiment de l'impermanence du monde, *muokan*, et d'une continuelle obsession de la mort et de la nature illusoire des choses. Le *mono no aware* (la triste impermanence des choses) qui revient dans toute la littérature du temps définit très bien l'inquiétude et l'angoisse que dégageait alors la vision de la beauté⁵⁸².

Si Mishima réinvestit ces concepts, c'est qu'il a une vision quasi similaire de l'idéale beauté. Le nô qui met en scène des âmes mortes, inassouvies, errantes, solitaires, est une représentation dramatique d'une individualité en souffrance. Cette souffrance est souvent une expression de la passion. Alain Walter rappelle que déjà « *L'Ise monogatari* insiste sur les délices de la nostalgie, du départ, de l'absence ; un amour certes non pas lointain, comme chez les troubadours assoiffés d'idéalité, mais troublé – et troublant – du fait que le temps passe »⁵⁸³. De là découle toute une esthétique de l'éphémère, de l'inaccessibilité et de l'évanescent que nous retrouvons dans les nôs⁵⁸⁴. Le concept de l'*iki* se

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, p. 31.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸³ *Op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁴ Dans les nôs de Mishima, les rencontres sont éphémères. Les protagonistes croient pouvoir se trouver mais ils échouent quasi systématiquement (Seules Hanako et Jitsuko « de-meurent » ensemble).

développe, « art de vivre avec plaisir et élégance, une certaine ostentation, paradoxalement non dépourvue de sobriété et même de renoncement. [...] L'*iki* s'ancre dans l'attrait pour l'autre sexe, le *bitai*. Mais l'*iki* ne se maintient que tant que l'acte sexuel n'est pas consommé ; il est le produit d'une tension vers l'autre »⁵⁸⁵. Il s'agit donc de mettre en scène une sorte de parade amoureuse et érotique que la mort amplifie⁵⁸⁶. La mort, qui habituellement sépare, idéalise la passion et réunit les deux êtres. Les sentiments éprouvés au plus fort de la passion se trouvent en quelque sorte figés à l'acmé de leur expression. L'autre demeure inaccessible et c'est ce mystère qui le rend admirable et aimable⁵⁸⁷. Pour échapper à cette tension, il n'y a qu'une voie possible selon Alain Walter :

Le désir ne peut que mener à l'expérience et décisive de la douleur, de la séparation, de l'impermanence, et donc préparer au renoncement du désir...Au-delà du désir, s'ouvre le *nirvâna*⁵⁸⁸.

Mishima pétrifie, en quelque sorte, cette tension et rien ne semble apaiser les *shite*. Nous pouvons nous interroger sur la fin de *Yoroboshi* avec cette lumière blanche aveuglante qui peut signifier l'apaisement, mais c'est oublier qu'elle symbolise aussi la déflagration des bombes et la mort violente.

Peut-être ne faut-il voir dans la recherche de la mort par le dramaturge qu'une réalisation de l'amour et du désir. Cette poétique de la mort érotisée dont nous reparlerons dans la troisième partie engendre l'esthétique de Mishima. Le théâtre nô par son raffinement, sa dramaturgie épurée, magnifie la rencontre du *shite* et du *waki*. La modernité des pièces de Mishima disparaît au profit d'une perception plus profonde, d'une émotion bâtie sur les ressorts de l'imaginaire. Le spectateur découvre à la fois une œuvre dramaturgique mais aussi poétique à travers les thèmes universels du désir et de la mort. Masayuki Ninomiya, dans son article *Junichirô Tanizaki : une dialectique du réel et de l'imaginaire*, résume ce paradoxe :

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁸⁶ Cette parade de la mort est celle que le fantôme de Rokujo entreprend avant de tuer Aoi, la femme d'Hikaru.

⁵⁸⁷ En ce sens, le nô *Hanjo* illustre aussi, comme les autres nôs, ce concept.

⁵⁸⁸ *Op. cit.*, p. 205.

Ainsi, l'imagination poétique crée, à partir d'une parcelle de la réalité, qui n'a en elle-même rien d'extraordinaire, des valeurs qui touchent les profondeurs de notre existence⁵⁸⁹.

Évidemment Mishima réécrit des nôs anciens célèbres, mais l'univers qu'il crée est quotidien et reconnaissable lorsque les nôs débutent. C'est ensuite par le rêve et l'imaginaire que le spectateur accède à un univers que nous pouvons qualifier de sacré, dans le sens où il révèle ce qu'il y a de primordial et d'essentiel chez le dramaturge : la renonciation au désir, à la beauté absolue, par la mort qui constitue la poétique de Mishima. Le désir de mort se substitue au désir de l'autre : il en est la sublimation.

Bien que soucieux de créer une dramaturgie nouvelle pour le nô, une théâtralité accessible aux spectateurs de son époque, Mishima retrouve dans ses nôs une tradition du geste, du masque et un déroulement dramaturgique dont le fondement est une esthétique de l'illusion, entre ombre et lumière, arrimée à un lyrisme qui mêle l'ancien et le moderne. Par la réécriture, il invente un genre théâtral qui relie la pulsion érotique et la pulsion de mort, dans un espace qui révèle le drame absolu, entre rêve et réalité, un espace indéterminé d'où éclosent des fleurs nouvelles, un art du nô revivifié. Mishima, en modernisant les nôs anciens, se soustrait au paradoxe d'une œuvre à la fois impermanente et moderne, la modernité révélant au mieux leur caractère impermanent.

⁵⁸⁹ *Japon, op. cit.*, p. 157.

TROISIÈME PARTIE

DÉSIR, CRUAUTÉ ET REPRÉSENTATION.

Il est difficile lorsqu'on lit les œuvres de la littérature japonaise de ne pas évoquer le thème du désir et plus spécifiquement celui du désir sensuel. Nous avons déjà souligné l'importance de la période Heian et de sa littérature dite féminine. Les rapports amoureux qui y sont décrits ne sont pas comparables à ceux peints par la littérature occidentale et nous ne pouvons pas dresser de parallèle entre l'étude psychologique du théâtre européen et l'anamnèse dans l'émotion à laquelle invite le nô. Alain Walter a décrit ces rapports et insiste sur ces différences notables entre culture japonaise et culture occidentale. Le sentiment japonais se construit donc sur un sentiment de manque, le sentiment de l'éphémère. La passion notamment mène à la mort, mort désirée, recherchée car elle accentue le sentiment initial. Tous les *shite* de Mishima cultivent cette voie sans issue, cette déchéance inhérente à leur condition. Cette voie se concrétise d'ailleurs souvent dans une sorte de désert affectif, une fixité pérenne dans le néant qui, paradoxalement, assouvit leurs désirs (Komachi, Rokujo, Toshinori, Hanako). La mort n'intervient pas pour ces personnages, puisqu'elle a déjà eu lieu. Pour tenter de saisir la portée du désir, et notamment le désir de mort qui nous intéresse particulièrement dans notre problématique, nous verrons comment Mishima s'inspire dans ses nôs modernes de concepts anciens issus de croyances shintoïstes comme le rappelle Théo Lésoualc'h :

C'est dans la présence de la mort unie à l'imagination délirante qui colore l'univers des « kami » que le Japon a puisé ce que sa culture a jamais produit de plus original. C'est cette alliance qui a marqué, par la suite, le lyrisme érotique de son sceau le plus pathétique, le plus émouvant et aussi le plus désespéré⁵⁹⁰.

L'univers érotique japonais est un univers tout en suggestion, en dissimulation⁵⁹¹. Nous retrouvons ce socle de l'imaginaire dans les pièces de nôs, et plus particulièrement dans celles de Mishima, lorsque les protagonistes semblent se

⁵⁹⁰ *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁹¹ Dans le nô ancien *Hanjo*, les deux amants restent très distants. Yoshida, l'amant, fait d'ailleurs intervenir ses hommes de suite pour rechercher et aborder son amante. Si Hanako exprime ses sentiments (avec beaucoup de retenue cependant), c'est par l'intermédiaire du chœur que le spectateur découvre les interrogations amoureuses de Yoshida : « Et la promesse d'amour pour cet automne ? », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais, op. cit.*, p. 49. Il revient au chœur même de conclure et d'amplifier l'émotion finale des retrouvailles : « ainsi dans le cœur des époux se renoue la tendresse », *ibid.*, p. 50.

déplacer dans un espace d'illusion⁵⁹². Le spectateur est sollicité pour imaginer la violence des liens réels ou factices qui existent entre les protagonistes. Le dramaturge, grâce au dialogue, renseigne le spectateur sur l'origine du drame mais il passe sous silence tout ce qui pourrait étouffer la naissance de l'émotion. C'est dans ce qui ne se dit pas que tout se joue, le représentable étant là peut-être pour pallier l'indicible. Pour certains personnages, nous ne connaissons pas vraiment l'objet du désir si ce n'est dans la partie rêvée. Que connaissons-nous de Komachi ou de Hanako ? Peu de choses à vrai dire. Il est question surtout de leur beauté. Beauté tragique car éphémère. Hanako est décrite comme « une jeune et belle jeune fille privée de raison »⁵⁹³ qui attend dans une salle de gare. Le spectateur découvre ensuite les deux autres protagonistes, Jitsuko et Yoshio, ainsi que l'origine du conflit. Mais c'est peu de choses, le dramaturge concentrant toute l'action dramatique sur ce conflit amoureux.

Le public est d'ailleurs invité à percevoir la douleur du personnage, surtout celle d'Hanako dans ce nô⁵⁹⁴. Comme d'autres artistes japonais, Mishima privilégie ainsi la figure de la victime dans un théâtre de la cruauté que n'aurait pas renié Antonin Artaud. Cet aspect de l'art japonais, tout en réticence et en violence, a été étudié par Jean-Claude Jugon :

Tout au long de son histoire, c'est surtout le statut de la victime qui a fait vibrer la corde sensible. Tout ce qui peut refléter l'impermanence de ce monde a d'ailleurs été magnifié afin de saisir, pour le goûter, l'instant impalpable et sans mélange où l'intensité fugitive des choses se manifeste dans la plus pure beauté. D'où la vanité humaine à vouloir se soustraire à la fugue du temps, prolégomènes de la mort. Il s'agit bien là d'un paradoxe car la thanatophobie est chevillée depuis toujours au corps des Japonais. En

⁵⁹² Dans les nôs anciens, comme dans la tragédie classique, l'espace représenté est un lieu de rencontre, un espace plus symbolique que réel : une auberge et un bois dans *Hanjo* ; un palais dans *Aoi no Ue*, dans *Koi no Omoni* et dans *Aya no tsuzumi* ; un temple dans *Yoroboshi* et à nouveau un bois pour *Sotoba-Komachi*. Chez Mishima, les lieux sont plus modernes et souvent plus intimes, plaçant le spectateur dans le drame plus intériorisé des personnages et dans un espace d'illusion où le sentiment de la mort domine.

⁵⁹³ P. 150.

⁵⁹⁴ Dans le nô ancien, l'amant, Yoshida, ne s'exprime que très peu mais il fait preuve pourtant d'une certaine agitation pour retrouver Hanako : « Allons, que tout le monde se mette en route », *La Lande des mortifications*, op. cit. p. 41. Ces sentiments s'expriment nettement par l'intermédiaire du chœur : « cet éventail que je tiens serré contre moi », *ibid.*, p. 50. Mishima a minimisé le rôle de ce personnage et l'a rendu insignifiant, dénigrant par-là la fragilité et la déliquescence de certains rapports amoureux contemporains.

témoignent les nombreux rituels shintoïstes destinés à se purifier de l'action corruptive du temps. La fascination exercée par la victime dans la culture nippone montre que son sacrifice la rédime aux yeux de la collectivité, indépendamment de la sincérité de ses intentions et de la valeur de ses actes. La mort efface pour le vivant tout ce qui l'attachait à ce monde, en bien comme en mal.⁵⁹⁵

Les personnages, à l'image de leur créateur, ne sont nullement apeurés par la mort qu'ils désirent. La réécriture des nôs montre une fascination pour le statut de la victime. Mais nous pouvons nous interroger sur ce statut et l'identité de la victime. Qui est la véritable victime ? Le *shite* ? Le *waki* ? Tous deux ?⁵⁹⁶ L'univers et l'imaginaire de Mishima ne se dessine-t-il pas derrière ces personnages ? Il n'y a en tout cas nulle fuite ou *catharsis* mais bien au contraire une esthétisation tragique de la douleur dans le désir. La vie devient illusion et la mort seule est véritable. Hanako ne perçoit plus les visages des hommes que comme des « visages [...] morts »⁵⁹⁷. Le spectateur se trouve confronté à la violence du désir qui mène à la mort. René Girard évoque cette violence millénaire :

Tout comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient longtemps comprimée. Il faut noter, d'autre part, que le glissement de la violence à la sexualité, et de la sexualité à la violence s'effectue très aisément, dans un sens comme dans l'autre, même chez les gens les plus « normaux » et sans qu'il soit nécessaire d'invoquer la moindre « perversion ». La sexualité contrecarrée débouche sur la violence.⁵⁹⁸

Les nôs de Mishima mettent en scène effectivement ce que décrit René Girard, à savoir une violence provoquée par le désir de l'autre, ou plutôt par la beauté de l'autre. Même un vieux portier peut se transformer en un démon redoutable, consumé par un feu régénérateur, un désir intense qui conduit à la mort et à l'insatisfaction : « Je vous maudis. [...] Je vous aime passionnément. Chacun le

⁵⁹⁵ Jean-Claude Jugon, *Phobies sociales au Japon : timidité et angoisse de l'autre*, Paris, ESF, 1998, p. 13.

⁵⁹⁶ Cette indifférenciation n'existe pas dans les nôs anciens. Dans *Aya no tsuzumi*, l'esprit du vieux jardinier est clairement le *shite* qui, dans la seconde partie du nô, disparaîtra « au gouffre de l'enfer », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 296.

⁵⁹⁷ P. 166.

⁵⁹⁸ Op. cit., p. 58.

sait dans le monde des morts »⁵⁹⁹, dit-il à Hanako. Mishima fait alors de ce désir le lieu dramatique et dramaturgique du tragique de l'existence. Celui qui désire doit se sacrifier. Les nôs ne seraient-ils pas une répétition générale pour mieux approcher la mort souhaitée ? La notion de sacrifice est magnifiée dans de nombreux textes de l'auteur, notion très marquante dans les nôs modernes : Iwakichi et le jeune poète illustrent certainement le mieux cette attitude. Ce dernier, lorsque Komachi lui dit qu'il « regretter[a] d'avoir dit qu'elle est « la plus belles des femmes », lui répond avec défi : « Jamais »⁶⁰⁰. L'érotisation du sacrifice nous ramène aussi au cœur de la littérature japonaise et des mythes qui la constituent. Maurice Pinguet pense que Mishima a toujours voulu retrouver ses origines :

Rien n'existe pour chacun que sa vie, et quand elle s'avère enfin n'être rien, comment éviter l'angoisse, le scandale et le désespoir ? En bannissant le sacrifice, pense Mishima, la modernité a tari la transcendance, rien de souverain ne subsiste d'où la vie pourrait recevoir un sens.⁶⁰¹

Ce serait donc pour renouer avec une forme de transcendance qu'il composerait des nôs modernes. La réécriture des nôs nous mène sur la voie de l'art qui pourrait être pour le dramaturge une voie véritable. Nous savons qu'il n'en sera rien par la suite. Dans ces pièces, Mishima nous révèle sa vision d'un érotisme tragique, une vision qui n'occulte pas « l'angoisse, le scandale et le désespoir », bien au contraire. Pour lui, « le plaisir est l'invention tragique des hommes et il faut qu'il en reste ainsi »⁶⁰². Nous verrons donc que le désir de l'autre, ce désir qui se greffe sur la mort observée et contemplée dans la beauté de l'autre, est un miroir où le protagoniste s'égare. Sur la scène du nô moderne se joue la passion absolue, celle qui mène du désir à la mort, par une voie acceptée, rêvée et souhaitée. Car c'est bien par le biais de nôs, mais modernisés, que Mishima guide le spectateur dans sa vision de la mort. Il n'y a pas de plus bel amour qu'un amour qui conduit à la mort dans l'univers des nôs de l'esthète Mishima.

⁵⁹⁹ P. 112. Iwakichi s'adresse à Hanako. Dans le nô ancien, *Koi no Omoni*, l'esprit du vieux jardinier exprime des sentiments similaires : « Par amour je suis mort/Pour un seul désir qui était sans réponse/je suis devenu démon », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 294.

⁶⁰⁰ P. 46. Cette attitude de défi était déjà celle de Komachi face aux moines qui lui reprochent d'être assise sur un stûpa. « M'est-il donc interdit de me reposer ? » leur répond-elle ?, *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 209.

⁶⁰¹ Maurice Pinguet, op. cit., p. 272.

⁶⁰² *Les Amours interdites*, op. cit., p. 41.

Chapitre 1

La représentation d'un univers érotique.

Les concepts liés à l'érotisme que nous avons déjà évoqués ont une influence notable sur le théâtre nô dont l'existence remonte à une période où les codes amoureux subissaient l'influence du bouddhisme après avoir été initiés par le shintoïsme. C'est pourquoi le théâtre, et la culture japonaise, en général ont « une approche du monde guidée par la sensibilité, l'intuition et le sens du sacré »⁶⁰³. Évoquer l'univers érotique, ce n'est pas relater des relations conjugales. Ruth Benedict constate que « les Japonais vont jusqu'à séparer dans l'espace les obligations familiales et les *émotions humaines* »⁶⁰⁴. Elle rappelle plus loin que « les plaisirs homosexuels font aussi partie des *émotions humaines* »⁶⁰⁵. Nous retrouvons donc chez Mishima des codes érotiques anciens qui ne correspondent pas à notre culture occidentale. Les pièces du dramaturge donnent une large place à des émotions humaines variées qui s'inspirent de ces codes. Mais l'amour ou la haine pour une femme incarnant la beauté mène toujours à l'attente et à la mort, sachant que cette mort, dans et pour la beauté, est plus recherchée que redoutée. C'est par le renoncement et par l'acceptation de l'éphémère que les *shite* terminent leur quête : Komachi reprend, imperturbable, son compte de mégots ; Hanako, elle aussi, se replace dans son attente interminable. Le désir se conjugue avec une longue attente infinie.

Rappelons que cet univers du nô est dominé, chez Mishima, par les figures féminines. À l'instar d'une grande partie de la littérature féminine qui se développe à l'époque de Zeami, les femmes jouent un rôle primordial, notamment dans la poésie car « l'amour semble bien [...] couronner de gloire immortelle celle qui a su s'abandonner totalement à sa voie »⁶⁰⁶. Komachi la poétesse,

⁶⁰³ Jean Guillaumaud, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, 2008, p. 66.

⁶⁰⁴ *Op. cit.*, p. 168.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁰⁶ Alain Walter, *op. cit.*, p. 288. La renommée de Komachi s'est construite sur son pouvoir séducteur et sa grande beauté.

personnage emblématique et central du premier nô, en est l'incarnation parfaite⁶⁰⁷. Cet érotisme initial, sous l'influence du bouddhisme, va prôner ensuite « la compassion universelle (*jihi*) envers toute créature »⁶⁰⁸. C'est ce détachement de l'autre, que nous retrouvons dans les nôs de Mishima, qui peut nous surprendre, détachement de toutes choses et du monde même. Le dramaturge reste cependant attaché à un érotisme archaïque qui fait de la femme la source d'une menace irrationnelle. Le jeune poète répète le mot « étrange »⁶⁰⁹ en observant Komachi qui se transforme, révélant par là le caractère singulier de la transformation de cette vieille femme. Le détachement est nettement plus perceptible à la fin du nô *Yoroboshi* ou du nô *Hanjo*, lorsque les personnages se statufient.

L'érotisme par ailleurs est présent là où nous ne l'attendons pas, dans des gestes codifiés comme ceux exécutés par Hanako avec son éventail⁶¹⁰ ou ceux, plus contemporains en apparence, de Rokujo lorsqu'elle « saisit la cigarette à demi-fumée entre les lèvres d'Hikaru »⁶¹¹. Alain Walter rappelle que les codes érotiques diffèrent au Japon de ceux auxquels nous sommes habitués en Occident :

Le geste par lequel la femme masque le bas de son visage est essentiel dans le code la pudeur japonaise. [...] La honte dresse une fragile et artificielle barrière entre humanité et animalité : en feignant de dérober au désir masculin l'objet féminin, elle aimante en fait l'attention vers les « parties honteuses ». Selon une pareille intuition, ce geste de *haji* (« honte »), ce tic du langage féminin - *hazukashi* (« j'ai honte », « je suis confuse ») -, cette excuse murmurée les yeux baissés, qui participent de beaucoup au charme de la femme japonaise, derrière leur grâce timide, laisseraient entrevoir le

⁶⁰⁷ Mishima préserve cette image de Komachi qu'il adapte à un contexte moins religieux et plus contemporain (les moines notamment et la discussion sur le stûpa ont disparu).

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 303. Cette compassion est celle que doit ressentir le spectateur qui assiste à un spectacle de nô ancien. Mais la compassion, chez Mishima, est celle de l'être en souffrance. Il nous invite à retrouver les vraies valeurs dans un monde en déshérence, notamment celle du sacrifice, si possible pour l'autre.

⁶⁰⁹ P. 39-44.

⁶¹⁰ L'éventail joue un rôle central dans l'action dramatique du nô ancien puisqu'il permet aux amants de se retrouver. Pour Hanako, il est emblématique et elle le nomme « l'éventail du souvenir » puis le « regarde [...] et l'ouvre », *La Lande des mortifications*, op. cit, p. 46. Le geste d'ouvrir l'éventail annonce symboliquement l'espoir des retrouvailles qui s'illustre par une danse codifiée du *shite* Hanako.

⁶¹¹ P. 133-134.

déchaînement des sens, l'abolition des conventions dans l'agonie de l'orgasme⁶¹².

Derrière ce charme discret se cacheraient donc les pulsions extrêmes et une violence contenue, qui finissent toujours par s'exprimer dans les nôs. Le nô *Aoi* met en scène ce qui se cache derrière une femme amoureuse éconduite, jalouse, dont le double monstrueux va s'émanciper. Madame Rokujo est menaçante envers la femme d'Hikaru, dès le début du nô, lorsqu'elle provoque une sensation d'étranglement en plaçant « ses mains gantées sur [son] visage » et annonce que son « intention est de la faire souffrir »⁶¹³. Nous assistons alors à une sorte de « théâtre de la cruauté » tel que le définit Antonin Artaud, un théâtre où tous les sens sont en éveil, un théâtre de corps en jeu, un théâtre qui se joue de la mort et la revendique.

1. 1. Scènes de séduction.

Bien qu'il soumette les nôs à une réécriture personnelle et moderne (une modernité du XX^e siècle, c'est-à-dire à cheval entre deux âges), frappé par la « vision du vide »⁶¹⁴ pour reprendre l'expression que Marguerite Yourcenar donne à Mishima, le poète demeure, comme tout Japonais, fidèle à certains concepts et codes, notamment en ce qui concerne la séduction. La séduction est ici ce qui sépare, ce qui détourne et unit en même temps, un mouvement destructeur qui mène à une sorte de libération extatique. Avec Zeami, les « pièces de femme », caractérisées par le *yûgen*, dominent le répertoire du nô. Dans cette troisième catégorie apparaît souvent, précise René Sieffert :

[...] une dame d'antan, héroïne d'une célèbre histoire d'amour, personnage historique comme les poétesses Izumi-Shikibu ou Ono-no-Komachi, ou personnage de roman, telle Yûgao, l'une des plus belles figures du *Genji-monogatari*. [...] D'autre part, la critique a toujours admis sans discussion

⁶¹² *Op. cit.*, p. 192-193.

⁶¹³ P. 128. Dans le nô *Aoi no Ue*, le *shite* développe aussi une violence par des gestes symboliques et codifiés ; il « se lève, s'avance vers le corps et, de son éventail, fait le geste de frapper la tunique », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 129. La violence est suggérée, privilégiant l'imaginaire du spectateur et l'esthétique du geste, à l'opposé d'un théâtre naturaliste.

⁶¹⁴ *Op. cit.*, Cette expression renvoie au titre.

que les pièces de femmes sont les plus « représentatives » du *nô*, ce qui est parfaitement exact⁶¹⁵.

Nous retrouvons certaines de ces belles figures dans les *nô*s de Mishima : Komachi, Aoi, Hanjo. À ces *shite* célèbres, nous pouvons ajouter Shinako, Hanako, Rokujo et Jitsuko qui représentent aussi des femmes séductrices et passionnées. L'univers des *nô*s de Mishima est dominé par ces femmes. Le port du kimono par trois d'entre elles (Hanjo, Shinako et Rokujo) rappelle l'importance du vêtement dans l'érotisme japonaise et inscrit délibérément les *nô*s modernes de Mishima dans la tradition japonaise. Ce vêtement, symbole de la « geisha, archétype de la femme, c'est tout le fétichisme sensuel de la grâce féminine, mais réduit, codifié »⁶¹⁶.

La séduction est donc avant tout affaire de femmes dans les *nô*s. Cela explique pourquoi, selon Georges Banu, « la mémoire culturelle du Japon est aujourd'hui féminine »⁶¹⁷. Il parle aussi de « solidarités sexuelles »⁶¹⁸ entre hommes et femmes. Il est vrai que la culture japonaise, à l'instar de la culture grecque antique, ne distingue pas toujours les sexes et admet les pratiques homosexuelles. Nous savons d'ailleurs que les rôles de femmes sont joués par des hommes. Odette Aslan relate ces pratiques :

Au Japon, un professeur de *buyô* enseigne à un élève garçon la danse féminine et à une fille la danse masculine, pour « tuer » le corps habituel et ébaucher un corps fictionnel, afin de développer les qualités du sexe opposé. Si bien que les filles, remarque Georges Banu⁶¹⁹, produisent des mouvements énergiques et violents, tandis que les garçons font montre d'une souplesse toute féminine⁶²⁰.

Nous retrouvons un jeu semblable avec les couples de Komachi/le poète ; Toshinori/Shinako, Hikaru/Rokujo ou dans l'affrontement Hanako/Yoshio. Rokujo, qui se montre agressive à l'égard d'Aoi, prend systématiquement l'initiative au contraire d'Hikaru qui semble pétrifié, sauf lorsqu'il faut protéger sa

⁶¹⁵ *Op. cit.*, p. 25-26.

⁶¹⁶ Théo Lésoualc'h, *op. cit.*, p. 97.

⁶¹⁷ *Op. cit.*, p. 91.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Op. cit.*, p. 108.

⁶²⁰ *Op. cit.*, p. 219.

femme. Mais il réagit avec retard tandis que Rokujo, par exemple, « se tourne sauvagement vers la femme endormie »⁶²¹. Hikaru constate même qu'il « ne [peut] bouger »⁶²². Rokujo dans ses attitudes reste très féminine, soucieuse de ses gestes et son apparence. Plus peut-être qu'une simple inversion des rôles, attiré par la figure de l'androgynie, Mishima joue, semble-t-il, sur l'effet de miroir. C'est le retour aux origines avec des êtres en partie asexués.

Le nô est empreint de plusieurs notions traditionnelles telles que l'*iki* qui renvoie comme nous l'avons évoqué précédemment à un amour détaché du monde, le *wabi* qui, en esthétique, met en évidence le dépouillement et enfin le *sabi* qui est associé au temps qui passe, au déclin, aux amours mortes, notions que nous retrouvons en partie dans ce que Marguerite Yourcenar a, entre autres, nommé [...] *la vision du vide*⁶²³ ; ce que Hélène Piralien qualifie plus pragmatiquement de paranoïa pour Mishima dans *Un enfant malade de la mort*⁶²⁴. Ces notions associées construisent une érotique singulière fondée par exemple sur des « thèmes spécifiquement traités par le sentiment japonais : la rencontre, l'infidélité fondamentale liée à l'éphémérité des choses »⁶²⁵ ainsi que les « thèmes de la profondeur et de l'être révélé par son inaccessibilité même au sein de cette profondeur »⁶²⁶. Hanako, femme à la beauté mystérieuse, aux attitudes étranges, semble, dans un premier temps, insensible au sacrifice d'Hiwakichi⁶²⁷. Seul le temps mortifère, symbolique, comptabilisé grâce au tambourin, paraît pouvoir lui fournir la délivrance espérée : « Je l'aurais entendu s'il avait frappé une fois de plus »⁶²⁸. L'*iki*, dont nous avons déjà souligné l'importance, est aussi un

⁶²¹ P. 130. Le personnage d'Hikaru n'intervient pas dans le nô ancien. Le *shite* est combattu par un ascète dans le nô *Aoi no Ue* et par un moine dans le nô *Yûgao*.

⁶²² P. 132. Précisons que dans la culture japonaise, la femme, à la différence de la culture occidentale, possède le pouvoir de se transformer et de susciter la crainte ; le fantôme d'une morte ou le double d'une femme jalouse figurant comme la meilleure représentation d'une peur ancestrale, qui remonte aux mythes fondateurs.

⁶²³ *Op. cit.*

⁶²⁴ *Op. cit.*

⁶²⁵ Alain Walter, *op. cit.*, p. 51. Le thème de l'infidélité est constitutif du nô *Aoi*. Rokujo s'estime en effet trahie par Hikaru.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁶²⁷ Dans le nô *Aya no tsuzumi*, celle dont le vieux jardinier est amoureux n'est pas nommée ; c'est une dame du palais. La mort du vieil homme qu'elle a provoquée lui fait « perdre la raison ». *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, *op. cit.*, p. 288. La mort d'un être qui l'a aimé la hante et elle est châtiée de son indifférence. En modernisant le nô, Mishima donne une identité plus contemporaine à Hanako, prostituée qui peut-être, pour la première fois, ressent dramatiquement toute la force de l'amour qu'on lui a porté et qu'elle n'a pu saisir.

⁶²⁸ P. 115. Là où le nô ancien se clôt sur la délivrance, le nô moderne pérennise le temps de la séparation dans une attente vaine, notion plus japonaise qu'il n'y paraît. Mishima en l'occurrence

renoncement, une séparation. Alain Walter met l'accent sur cette conception si éloignée de notre culture occidentale :

Ici, c'est le désir sexuel que l'on cherche à pérenniser, d'abord en retardant son accomplissement, en le cultivant avec élégance ; ensuite en n'entretenant aucun idéal proprement affectif. Aucune transcendance n'est visée, mais l'accomplissement esthétique et éthique d'un code entourant la sexualité. La passion avec sa volonté d'« inséparabilité prosaïque », apparaît vulgaire [...] le plaisir ne peut naître que d'une attirance sans illusion, totalement détachée de toute passion⁶²⁹.

Et il ajoute un peu plus loin : « En fait, du moment que l'on s'est connu, quoi qu'on fasse, la marque est définitive »⁶³⁰. Cet amour devient éternel. Mishima retrouve ainsi cette vision mélancolique sauf que le détachement de la beauté est acceptation de la souffrance avant la libération par la mort. Le plaisir est douleur, manque ; le désir s'accomplit dans l'idée de mort. La comédie du sentiment s'efface au profit d'un détachement final et définitif, celui dans lequel s'enferment les *shite*⁶³¹. Dans la culture japonaise, « ce qui n'est dit, ni exprimé, ni écrit est la véritable force. La vraie source secrète de l'énergie subtile qui traverse tout et vient à bout de toutes choses »⁶³². Dans le nô, tout se déroule essentiellement dans les regards, les attitudes, les gestes, dont nous venons d'étudier l'importance dans la dramaturgie que Mishima met en place. Dans *Le Tambourin de soie*, tout semble se jouer dans les didascalies : « Le fantôme disparaît. Le tambourin ne résonne plus. Hanako reste seule, le visage vacant »⁶³³. Chez Mishima, même si le texte domine, le jeu des acteurs, les émotions qu'ils laissent percevoir, leurs attitudes sont parfois suffisantes pour saisir l'essentiel. Le langage s'estompe à la

ne propose pas ici une vision si particulière et personnelle que nous pourrions le penser. Il s'éloigne peut-être du nô ancien mais pas d'une culture japonaise fondée sur l'*iki*.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁶³¹ Ce qui peut apparaître, par exemple, comme une banale comédie amoureuse d'un vieil homme tentant de séduire une jeune femme tourne au drame dans le nô *Le Tambourin de soie*, avec la mort d'Iwakichi.

⁶³² Michel Random, *op. cit.*, p. 15.

⁶³³ P. 115. Cette gestuelle alliée au chant, à la musique, à la danse, à l'utilisation symbolique des vêtements, des gestes et du masque, est représentative de l'art du nô ancien.

fin des pièces pour que le spectateur perçoive « en profondeur l'union du corps et de l'âme »⁶³⁴.

Dans ce jeu si codifié du nô, les sentiments humains deviennent extrêmes, devant transcrire une forme d'éternité. La mort ne les abolit pas. La femme est souvent la source d'un égarement redoutable notamment lorsque cette dernière est jalouse et, plus encore, si elle est morte avec ce sentiment (ce qui est le cas de Rokujo aussi bien chez Zeami que chez Mishima). Dans cette société où le langage et les attitudes sont codifiés, nous comprenons mieux pourquoi cette violence des sentiments éclate. Alain Walter cite de nombreux exemples qui renvoient à ces situations :

Les descriptions de femmes souffrant secrètement de la présence d'une rivale ne manquent pas dans le *Genji monogatari*. Aoi, son épouse, témoigna toujours au prince beaucoup de froideur, par dépit amoureux et par amour-propre blessé⁶³⁵.

Le sentiment de l'*amae* conduit aussi à ce type de ressentiment comme nous pouvons l'observer dans le nô *Yoroboshi*⁶³⁶. Ce sentiment issu de l'amour que l'enfant exige de sa mère se transforme en attitude capricieuse, en bouderie et peut aboutir à un refus du sentiment filial. De manière brutale, Toshinori dira même : « Vous voyez ? Elle est totalement incapable d'être ma mère »⁶³⁷. Il ne reconnaît plus rien et ne voit plus que la lumière du soleil couchant qu'il interprète à sa façon : pour lui, « cette scène est celle de la fin du monde »⁶³⁸. Gaston Renondeau précise que « l'attachement entre parents et enfants lui-même peut être la source d'un égarement »⁶³⁹. Le nô, avec son univers irréel, permet au *shite* d'exprimer sa rancœur, voire sa haine sans que rien, ni lois, ni règles sociales ne puissent

⁶³⁴ Diane de Margerie, préface de *Correspondance / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 11.

⁶³⁵ *Op. cit.*, p. 497. Rokujô a été l'amante du Prince Genghi et il y a eu avant elle Yûgao, jeune servante, que le fantôme jaloux de Rokujô va assassiner dans des circonstances identiques à celles du meurtre d'Aoi. Zeami a aussi composé le nô *Yûgao* qui restitue ce drame.

⁶³⁶ Ce n'est pas le cas dans le nô ancien où le jeune moine aveugle retrouve avec émotion son père comme le signale le chœur : « Et au son de cette voix/son cœur se met à battre/tout bouleversé », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 347. Mishima au contraire amplifie le sentiment de solitude et de douleur du personnage, né dans un monde moderne en guerre.

⁶³⁷ P. 63.

⁶³⁸ P. 73. Nous atteignons ici, chez Mishima, à une sorte de mise en abyme. Toshinori, personnage né de la catastrophe et du cataclysme nous donne à imaginer cette fin de monde.

⁶³⁹ Gaston Renondeau, *Le Bouddhisme dans les Nô*, Tokyo, 1950, p. 18.

l'entraver⁶⁴⁰. Mishima accentue ces sentiments exacerbés chez ses personnages en reprenant des notions anciennes qu'il allie à des notions et des sentiments plus contemporains, issus de la plongée dans l'égoïsme et l'individualisme propres au XX^e siècle.

En effet, les observations effectuées par Gaston Renondeau sur les influences du bouddhisme dans le nô ne sont pas totalement valables pour les nôs de Mishima. Il demeure, comme nous l'avons vu, quelques réminiscences mais l'essentiel est ailleurs. Ce sont surtout les citations et références aux textes sacrés qui ont disparu⁶⁴¹. Mishima garde seulement la coloration des origines avec ce détachement du monde qui l'emporte sur tout le reste. Ce qui importe, c'est l'amour qui unit à la beauté mortelle. La femme révèle ainsi à l'homme la terrible réalité de la mort. Diane de Margerie établit une comparaison entre deux œuvres, la première *Élégie* de Kawabata, la seconde, *Le prêtre du temple de Shiga et son amour*. Elle voit dans ces deux textes une même influence bouddhiste mettant en avant l'idée de détachement :

La concubine et le prêtre ne trouvent la paix spirituelle que dans la séparation totale, de même que les deux amants d'*Élégie* ne sont vraiment réunis qu'à travers la mort de l'amant, désormais étroitement réuni à la nature...

Cette constante de la littérature japonaise, Mishima, semble-t-il, la met en scène prioritairement dans ses nôs dans lesquels les personnages se sacrifient par amour. Ce détachement du monde est révélateur du sentiment de l'impermanence.

1. 2. Esthétique de l'impermanence.

Comme souvent chez Mishima, les influences shintoïstes et les influences bouddhiques s'entrecroisent pour former un univers dont le sacré ancestral n'est pas absent. C'est ainsi que, depuis ses origines, le nô s'inscrit dans une esthétique de l'impermanence qui touche tous les arts à l'époque Heian et dont nous verrons qu'elle perdure encore dans les nôs de Mishima. En effet, malgré leur contemporanéité, ces nôs, comme nous l'avons déjà souligné, sont

⁶⁴⁰ Rien ne semble en effet arrêter Komachi, Toshinori, Rokujo, Iwakichi ou Hanako. Ils n'appartiennent plus au monde des vivants et à ses règles sociales. Leur liberté est absolue dans leur désir de mort.

⁶⁴¹ Nulle référence à Buddha par exemple dans *Sotoba Komachi* comme dans l'ancien nô.

profondément marqués par les notions et les concepts japonais traditionnels. La conception de l'impermanence repose plutôt sur des croyances bouddhistes qui vont enrichir des concepts shintoïstes. L'impermanence se marie parfaitement aux concepts de la « fleur », du *yûgen* si présents dans les nôs de Zeami⁶⁴². Comment Mishima réinvestit-il cette esthétique ? L'impermanence est liée à l'idée de finitude, au détachement face à toutes choses. Michel Vieillard-Baron évoque son origine :

Le *ahare*, ou émotion suscitée par l'impermanence, la fragilité des choses, est un concept central dans l'esthétique de Heian⁶⁴³.

Le bouddhisme rend plus présent l'idée de la mort que le shintoïsme refoulait avec une vision morbide liée au sang, à la putréfaction. Philippe Pons en déduit un certain comportement des Japonais :

De cette acceptation de la finitude de l'existence, découle un trait de l'attitude des Japonais devant la vie : un scepticisme parfois amer, un pessimisme fondamental auquel le bouddhisme n'est pas étranger. [...] Mais, loin de s'immobiliser devant le constat de la vanité de toute action, ils semblent trouver dans ce « pathétique des choses » une force mobilisatrice⁶⁴⁴.

Le théâtre nô, en général, subit cette influence de pensée à laquelle Mishima souscrit en partie. Les *shite* puisent essentiellement leur « force mobilisatrice » dans ce sentiment de la finitude. Mais cette influence demeure mesurée dans le sens où la fascination du dramaturge pour les origines ne peut se limiter à cette acceptation. Autre chose attire Mishima dans cette conception de l'existence. Théo Lésoualc'h a précisé le lien organique entre l'expansion du genre poétique au Japon et l'influence des sectes bouddhistes Tendai et Shingon qui donne naissance à une poésie dans laquelle prédominent la beauté éphémère des choses,

⁶⁴² Cette impermanence est celle qui se lit dans les nôs anciens. Dans *Hanjo*, l'impermanence est liée à ce moment éphémère des retrouvailles amoureuses. La beauté de ce moment se dévoile : « à l'instant même du crépuscule/dans le vague se distingue la fleur/au visage-nocturne de Yûgao la belle-de-nuit/peinte sur l'éventail », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴³ Michel Vieillard-Baron, « Les métamorphoses du mot : la citation de vers chinois comme sujet de composition de poèmes japonais, *Waka*, in *Le Travail de la citation en Chine et au Japon*, préparé par Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 75.

⁶⁴⁴ Philippe Pons, « La nature et les hommes », in *Japon*, Paris, Hachette, Guides bleus, 2008, p. 54.

la vanité des actions humaines, la fragilité des sentiments et l'obsession de la mort. Nous retrouvons dans les nô anciens et dans les nô modernes cette poésie si particulière. Que ce soit chez Zeami avec le vieux jardinier ou chez Mishima avec Iwakichi, le personnage est confronté à la beauté éphémère qu'il ne peut atteindre, et tout ce qu'il entreprend ne peut se réaliser que dans un désir qui conduit à la mort. La différence dans les nô modernes vient du goût et de la fascination des *shite* pour la beauté qui conduit au néant et à la mort. Les personnages font partager au spectateur cette sensation de finitude qui passe par le *sabi*, ainsi défini par Augustin Berque :

Notion esthétique attachée notamment à la poétique de Basho (1644-1694), chez qui le terme est devenu presque indissociable de celui de *wabi*, et exprimant un goût pour les choses qui portent la marque du temps, la simplicité liée au renoncement et à la solitude, mais aussi l'élégance née du raffinement de cette simplicité⁶⁴⁵.

Nous comprenons ce qui attire Mishima dans ce théâtre. Le nô est ce monument de beauté qui célèbre la mort.

Dans les pièces de nô, la beauté se réalise dans l'éphémère et le *yûgen* se dévoile dans un dépouillement extrême, où l'ego disparaît au profit de l'autre⁶⁴⁶. La conception de l'amour japonais diffère de la conception occidentale dans le sens où il s'accomplit dans une séparation ultime ou un sacrifice, ce que les nô de Mishima ne manquent pas de révéler. Même dans le nô *Hanjo*, Jitsuko est définitivement séduite par la séparation définitive d'Hanako d'avec son amant et pas seulement par sa douleur. Le temps peut alors s'arrêter pour Jitsuko : « Nous resterons ici, toujours »⁶⁴⁷. L'accomplissement de l'amour s'effectue paradoxalement lorsque cette séparation intervient comme l'explique Alain Walter :

Il faut saisir cette convergence de la pensée et de l'esthétique de l'impermanence avec l'érotique. L'amour précipite au cœur même de

⁶⁴⁵ Augustin Berque, « Le *wabi*, le *sabi* et l'*iki* : la beauté de l'imperfection, modestie et renoncement. Un art élitaire ? », *Japon*, Guides bleus, Paris, Hachette, 2008, p. 14.

⁶⁴⁶ D'où le rôle du chœur qui porte la voix et les émotions des personnages dans les nô anciens.

⁶⁴⁷ P. 167.

l'impermanence. Il réalise l'impermanence de la vie et son divorce irrémédiable d'avec le désir d'éternité du sentiment⁶⁴⁸.

La séparation prédomine dans les nôt de Mishima et conduit à la mort. Le *shite* meurt ou est mort, le *waki* demeure, immobile dans le souvenir désormais magnifié du départ de l'être aimé. Mais pour mourir, il aura fallu tout perdre, tout abandonner. C'est par cet acte absolu qu'Iwakichi accède à une gloire immortelle.⁶⁴⁹ Nous voyons donc que les deux protagonistes des nôt de Mishima se complètent et sont interdépendants. Komachi ou Hanako en effet semblent déjà appartenir au royaume des morts, espace mortifère dans lequel elles invitent leur amant⁶⁵⁰. C'est ce pur moment de beauté révélée qui mène à l'impermanence et à la mort. Le concept de la fleur développé par Zeami illustre cette pensée comme le rappelle Alain Walter :

La fleur condense toute la pensée japonaise (poétique et philosophique) de l'impermanence et de la pérennité. La fleur reste éternellement belle dans l'âme japonaise parce qu'elle est périssable. Et plus particulièrement la fleur par excellence, celle du cerisier, qui ne se flétrit ni décompose, mais d'un seul coup se disperse, offrant aux hommes l'exemple du savoir-mourir, de l'émouvant acquiescement à la vie dans la mort⁶⁵¹.

Nous savons que Mishima a cultivé son corps et son esprit pour accéder à cette mort sublimée si proche de cet esthétisme. Nous retrouvons dans les nôt cette conception de la belle-mort⁶⁵². Iwakichi se suicide d'une manière assez banale en se jetant d'un immeuble, mais sa seconde disparition, avec le tambourin qui résonne en vain, s'inscrit dans un autre registre, celui d'une mort pathétique. Quant à Komachi, sa beauté provoque la mort sacrificielle du jeune poète, à l'issue d'un bal bien éloigné des mendiants et des amoureux dans un parc moderne. La vieille femme redevient une belle jeune femme, fleur vénéneuse, dont le poison tue à nouveau. L'impermanence est une acceptation de la finitude. La leçon est éternelle. Le théâtre nô met en scène « la mort comme réalisation de

⁶⁴⁸ *Op. cit.*, p. 307.

⁶⁴⁹ Dans le nô ancien, c'est la disparition de l'esprit maléfique qui conduit à cette célébrité.

⁶⁵⁰ Komachi peut difficilement ignorer qu'elle conduit à la mort le jeune poète en le menant au bal d'autrefois.

⁶⁵¹ *Op. cit.*, p. 309-310.

⁶⁵² Dans la plupart des nôt anciens, c'est le retour vers les coulisses et la disparition derrière le rideau (*agemaku*) qui symbolisent la fin définitive de l'esprit démoniaque, enfin vaincu, et de retour au royaume des morts, apaisé.

l'amour »⁶⁵³. C'est la mort qui domine sur scène, le nô multipliant les signes de sa présence. Dès le début du nô *Aoi*, Hikaru a peur de réveiller sa femme avec le son de sa voix mais l'infirmière lui répond que même « un bruit bien plus fort ne la réveillerait pas »⁶⁵⁴, comme si Aoi appartenait déjà au royaume des morts.

Comment l'amour peut-il alors être représenté puisque les protagonistes s'effacent au profit de la mort ? Alain Walter résout ce paradoxe :

Mais la révélation ultime de l'expérience des amants japonais, c'est qu'il n'y a pas d'être. Tout est *muya*, tout est non-être. Pour toutes ces raisons, on remarque dans la littérature japonaise une mise en scène esthétique de l'amour : vêtements, signes, codes, cérémonies, étiquette... art du plaisir sensuel aussi, tout à l'opposé de l'idéal de chasteté et de macération de l'amour courtois européen⁶⁵⁵.

Derrière l'esthétisme et la mise en scène de l'amour s'impose la seule voie possible : admettre l'impermanence et la mort qui y est rattachée. C'est le bouddhisme qui introduit dans le nô cette notion de l'impermanence liée à la nature éphémère des choses et par conséquent des sentiments. Comme nous pouvons le percevoir dans les nôs de Mishima, les personnages semblent comme absents à eux-mêmes, dépouillés de leurs oripeaux terrestres. Pour Komachi plus rien ne compte, elle vit dans un instant qui s'apparente à la mort en « triant soigneusement ses mégots »⁶⁵⁶. Il en est de même pour les autres *shite* : Toshinori et Hanako s'immobilisent dans l'attente et la douleur ; Iwakichi et Rokujo disparaissent, ombres souffrantes définitivement égarées. Gaston Renondeau a étudié cette influence bouddhique sur le théâtre nô et il remarque :

Nous sommes malheureux notamment parce que nous nous attachons aux êtres et aux biens de ce monde dont l'existence est fragile, aussi l'impermanence des choses, leur incertitude, sont-elles les causes d'une angoisse incessante ; il faut s'affranchir de l'attachement. Que de pages des *nô* sont nourries de ces pensées ! Que d'exhortations au détachement nous y trouvons ! [...]

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 513.

⁶⁵⁴ P. 121. Le spectateur peut douter qu'Aoi soit vivante puisqu'elle n'intervient jamais et réagit très peu. Elle se manifeste essentiellement par la voix, notamment avec le cri final.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 512.

⁶⁵⁶ P. 48.

Morts et renaissance se succèdent à perte d'imagination :

« La roue des transmigrations est comme la roue d'un char »

Lit-on dans le *nô Aoi no ue*⁶⁵⁷.

Mais chez Mishima point de salut, nulle entrée dans le monde de la Terre pure tel que le définit le bouddhisme⁶⁵⁸. Hanako se complaît dans sa douleur, dans l'attente indéfinie de son amant qui devient ainsi une figure de la mort : « Les visages de tous les hommes de ce monde sont morts. Seul, le visage de Yoshio était vivant. Vous n'êtes pas Yoshio. Votre visage est mort »⁶⁵⁹. L'amour de la mort transfigure les personnages, conception toute orientale bien éloignée de notre conception occidentale de l'amour et de la mort. S'il y a bien une métaphysique de l'amour courtois en Occident, elle n'atteint pas le sens du sacré si présent dans la poésie et le théâtre japonais. Maurice Pinguet insiste sur cette opposition fondamentale :

L'Occident a conçu l'éternité de l'amour : Dieu. Le Japon, malgré les tentatives de l'amidisme⁶⁶⁰, n'osa pousser le rêve du cœur aussi loin. Au-dessus de tout, il ne mit que le vide, l'absolue vérité. Dans la société d'Edo, l'amour resta marginal, hasardeux, flottant et fragile – humilié souvent, trop humain toujours, mais d'autant plus déchirant, plus navrant. N'ayant pas l'éternité, il s'attacha à la mort. On peut aimer les fleurs, la musique ou les belles idées, tout ce qui, croit-on, sera toujours là, comme le ciel et la terre – mais l'amour absolu d'un être mortel, tel qu'il est, avec toutes les vertigineuses déceptions dont on est menacé est bien plus audacieux, on ne le vit qu'au risque de sa vie⁶⁶¹.

Ce lien à l'être mortel est une constante des *nô*s de Mishima. Cependant plus qu'un amour mortel, il est avant tout une fascination de la beauté absolue qui émane de l'autre dans le sens où cette beauté est une image de la mort incarnée. Dans l'étape ultime, il n'y a plus de vie ni de mort mais un état de grâce, de

⁶⁵⁷ Gaston Renondeau, « L'influence bouddhique dans le théâtre *nô* », in *Les Théâtres d'Asie*, op. cit., p. 165.

⁶⁵⁸ Komachi, dans le *nô* de ancien, « offrant des fleurs au Buddha [...] veu[t] entrer en la voie de l'illumination », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 229.

⁶⁵⁹ P. 166.

⁶⁶⁰ Certaines tendances de la spiritualité occidentale se sont aussi concentrées sur la contemplation du vide, notamment certains courants mystiques, notamment le sanjuanisme qui définit le Nada.

⁶⁶¹ Op. cit., p. 188-189.

liberté intérieure qui est certainement ce que le dramaturge recherche le plus. Ainsi Toshinori accède à une forme de félicité : « Vous savez, je ne comprends pas pourquoi, mais tout le monde m'aime »⁶⁶². Cette quête passe aussi dans le théâtre nô par le *yûgen* qui émane des sentiments éprouvés par les personnages lors de la séparation. Cette séparation préfigure la mort : Hanako finit par être sensible aux efforts d'Iwakichi, qui veut lui prouver la force de son amour en tentant de faire résonner le tambourin. En vain, elle « tend les bras »⁶⁶³ vers Iwakichi qui disparaît définitivement. Armen Godel évoque ce moment crucial en le comparant à « une fleur éternelle, sublime, celle qui est recélée dans l'inconscient »⁶⁶⁴. Le *yûgen* se retrouve dans le jeu de l'acteur que le spectateur peut percevoir ainsi :

Le regard de ces personnages est déjà brouillé par la mort, on les dirait aveugles, absents, comme saisis par la lente opération du détachement de leur âme⁶⁶⁵.

Ce jeu peut être décelé dans « le visage vacant »⁶⁶⁶ d'Hanako mais surtout dans la manière dont Iwakichi se comporte sur scène en faisant résonner en vain le tambourin et en répétant plusieurs fois « Adieu ! » avant de « disparaître »⁶⁶⁷. Le spectateur voit comment le personnage comprend, lentement mais sûrement, que sa fin est inéluctable, fin orchestrée savamment et qui résonne. L'étrangeté des nôs peut surprendre des spectateurs occidentaux, peu habitués à cette sorte de détachement, à cette insensibilité. Chez Mishima, l'impermanence et le transitoire sont associés à une certaine cruauté que cultivent ses personnages qui sont comparés à des fantômes cruels, des déments ou des démons cruels.

Le théâtre qu'il nous propose dans les nôs n'est ni un théâtre de la raison, ni un théâtre de la psychologie. Pour incarner les crises et les conflits modernes, Mishima adapte des mythes anciens à sa modernité. La dramaturgie qu'il met en place, puisée dans le nô ancien, rappelle la démarche d'Antonin Artaud puisqu'elle investit tout l'art du théâtre, en révélant l'indicible, l'invisible.

⁶⁶² P. 78.

⁶⁶³ P. 114.

⁶⁶⁴ *Le Maître de nô, op. cit.*, p. 120.

⁶⁶⁵ *Ibid*, p. 121.

⁶⁶⁶ P. 115.

⁶⁶⁷ *Ibid*.

Théâtre de crise, du sacrifice, de la vérité et de la souffrance, dans lequel la poésie et les symboles se réactivent, se modernisent pour dire la cruauté du monde. Mishima serait-il l'Artaud japonais, à moins que ce ne soit l'inverse ?

1. 3. Un théâtre de la cruauté.

Aux sources du théâtre nô, il y a la cruauté que Mishima, entré dans un siècle de fer et de guerre, aura le désir d'accentuer. Une cruauté toute orientale qui provient d'une vision du monde que les poètes qualifient d'*ukiyo* « monde d'affliction », conception qui apparaît dès le X^e siècle⁶⁶⁸. La beauté et l'image de perfection de cet art théâtral ne doivent pas nous faire oublier la dualité constante cultivée par les Japonais, comme le souligne par Roger Pulvers :

[Les Japonais] ont toujours pensé qu'au cœur de la beauté se trouve la décadence et que la perfection va de pair avec la pourriture. La coexistence de la vertu publique et du vice privé ne présente pour eux aucun dilemme, ni en théorie ni en pratique⁶⁶⁹.

Hanako, dans le nô *Le Tambourin de soie*, offre au spectateur une double image : elle est à la fois cette femme élégante, silencieuse, mystérieuse mais aussi, en présence d'Iwakichi, cette femme intransigeante et cruelle, avec un tatouage qui révèle son passé sulfureux. Komachi porte aussi le double masque de la vieille mendicante et de la poétesse à la beauté mortifère⁶⁷⁰. Les *shite* de Mishima, contrairement aux anciens nôs⁶⁷¹, affichent simultanément, et parfois de manière surprenante, une dualité qu'ils portent en eux. Ainsi comme Roger Pulvers le souligne plus loin, ils s'adaptent, et il explique comment cette dualité se formalise :

Un autre facteur a maintenu les arts traditionnels en vie au Japon pendant des siècles : la flexibilité, l'approche idéologique des formes d'expression nouvelles. La plupart ont été créées par des révolutionnaires et des

⁶⁶⁸ Michel Vieillard-Baron, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁶⁹ Roger Pulvers, in *Invitation à la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷⁰ Cette dualité, moins marquée, apparaissait déjà dans le nô originel, où la vieille mendicante était peu respectueuse du stûpa et tenait tête aux moines.

⁶⁷¹ Dans les anciens nôs, la cruauté est celle du fantôme. Il y a chez Mishima une accentuation de cette cruauté dont les personnages sont porteurs dès le début de l'action dramatique.

marginiaux, puis codifiées par leurs disciples et rendues rigides et austères par leurs descendants⁶⁷².

Au sein du théâtre nô se développent cette vision du monde nourrie de ces contradictions. Ce sont des aspects que nous avons perçus dans la forme théâtrale elle-même autant que dans l'esthétique qui la porte. Mêlant habilement dans ses pièces la modernité et la tradition, Mishima ne déroge pas à la règle. D'un côté, « la redingote du Premier ministre [qui] vient de Londres », « les haillons répugnants »⁶⁷³ de Komachi ; de l'autre, le kimono d'Hanako ou de Rokujo. Ces contrastes s'illustrent en parallèle par le passage d'un langage et d'un comportement familiers à un langage et une attitude poétiques, nous projetant dans un espace dramatique symbolique et allégorique. Pour parvenir à cet espace vénéré de la mort, franchir ce seuil apparaît comme une nécessité que Komachi résume ainsi : « Tout est vulgaire pour commencer. Avec le passage du temps, tout change »⁶⁷⁴. Mais c'est aussi une manière de représenter sans concession le monde tel qu'il est révélant conjointement sa beauté et sa laideur, sa bonté et sa cruauté. Il y a chez Mishima une attirance plus prononcée que chez d'autres artistes pour une beauté décadente, constitutive des arts japonais selon Roger Pulvers :

Les contradictions qui coexistent au sein de telle ou telle forme artistique ne gênent donc pas les Japonais. Ils les voient comme quelque chose de naturel qui fait partie d'une vision réaliste du monde tel qu'il est : formes parfaites côtoyant la difformité ; pureté que n'altère en pas, mais qu'accompagne la décadence⁶⁷⁵.

Le spectateur des nôt modernes, à son tour plongé dans un univers réaliste et poétique, est appelé à embrasser la totalité de l'âme humaine, à l'instar de Komachi si belle et si laide, miroir de beauté et reflet de la mort :

LA VIEILLE : Qu'y a-t-il d'étrange ? Mon visage ? Regarde : vois comme je suis laide, comme je suis ridée ! Voyons, ouvre les yeux !

⁶⁷² *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁷³ P. 36.

⁶⁷⁴ P. 29.

⁶⁷⁵ *Op. cit.*, p. 12.

La laideur apparente de Komachi s'estompe et devient pour le jeune poète un miroir dans lequel il contemple la beauté de la mort, le théâtre de Mishima nous invitant à aller au-delà de l'apparence, de la première illusion. Ce désir de la mort qui se révèle dans la décadence et la déchéance de Komachi est révélateur de l'esthétique du dramaturge, fondée sur la représentation de la souffrance.

La cruauté qui charpente les nôs anciens tout comme ceux de Mishima associe souvent sexualité et violence. Le désir de l'autre, inaccessible, laisse libre cours à toutes sortes de perversions que le dramaturge affectionne⁶⁷⁷. La décadence qui en résulte attire tout particulièrement Mishima qui place ses personnages dans un état d'insatisfaction et de douleur pérenne. La violence exercée sur l'autre naît de ce sentiment d'insatisfaction que seule la mort peut apaiser. Tous les *shite* de Mishima accèdent à cet espace du renoncement. Hanako va même refuser de reconnaître son amant qu'elle perçoit comme un « étranger »⁶⁷⁸. René Girard nous apprend que « tout comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient trop longtemps comprimée »⁶⁷⁹. Les *shite* sont ainsi ces démons agités et perdus qui viennent perturber l'ordre naturel.

Comment expliquer cette prédilection dans les nôs pour tout ce qui touche à la mort qui naît du désir insatisfait ? Edgar Morin, qui s'est penché sur les conceptions premières de la mort, précise à propos du « double » que « la croyance en la survie personnelle sous forme de spectre » est « une brèche originaire fondamentale, à travers laquelle l'individu exprime sa tendance à sauver son intégrité par-delà la décomposition »⁶⁸⁰. Cette conception archaïque touche toutes les civilisations. Il ajoute que ces doubles « sont des spectres doués de formes, des fantômes, [...] à l'image exacte des êtres vivants [...] de véritables doubles »⁶⁸¹. Madame Rokujo dans le nô *Aoi* constitue un exemple significatif de

⁶⁷⁶ P. 44.

⁶⁷⁷ Hanako, par exemple, se joue d'Iwakichi et se moque même de lui : « Tel que je vous vois, vous ne ressemblez pas à l'idée qu'on se fait de l'amour », p. 110. La souffrance est autant celle que l'on subit que celle que l'on fait subir.

⁶⁷⁸ P. 166.

⁶⁷⁹ *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁸⁰ *Op. cit.*, p.149.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 150.

double monstrueux qui ira jusqu'à tuer Aoi dans son sommeil⁶⁸². À la voix de Rokujo au téléphone succède la mort d'Aoi : « Au dernier allô, Aoi tend brusquement les bras vers le téléphone, et, avec un horrible cri, s'effondre sur le lit et meurt »⁶⁸³, tuée par le fantôme jaloux. La vénération pour ces doubles tient au sentiment de sacré que perpétuent les nôt modernes de Mishima :

Ainsi, par la *crainte* qu'ils inspirent, par le *pouvoir* qu'ils détiennent, par le *culte* qu'ils suscitent, les morts-doubles détiennent potentiellement les attributs de la divinité⁶⁸⁴.

Les nôt sont nés de pratiques shintoïstes ancestrales auxquelles se sont adjointes des croyances bouddhistes. Toutefois c'est bien la vénération pour la mort qui guide Mishima puisque ces spectres ne trouvent pas le repos, si ce n'est dans l'attente et la fixité douloureuse dans lesquelles se trouve par exemple Hanako qui répète « j'attends »⁶⁸⁵. Cette cristallisation intervient dans un contexte tout à fait moderne : en cela, les nôt sont bien « modernes ».

La prédilection de Mishima pour les nôt adaptés au monde contemporain, sans pour autant avoir coupé les racines d'avec la tradition, se justifie peut-être par le fait que les *shite* interviennent dans un monde réel et que l'action soit plus dramatique que dans d'autres catégories. Ces nôt révèlent des personnages aux sentiments humains exacerbés, aveuglés par une passion, surtout la vengeance⁶⁸⁶. La passion qui les anime les rend cruels et insensibles. Toshinori est particulièrement cynique et odieux, avec ses quatre parents qu'ils traitent de « simples crétins », se vantant devant Shinako de s'être « débarrassé d'eux comme il le voulait »⁶⁸⁷. L'insensibilité de Komachi étonne aussi à la fin du nô lorsqu'elle affirme à l'agent que le jeune poète « n'était qu'ennuyeux » et qu'elle « ne lui [a]

⁶⁸² Dans le nô *Aoi no Ue*, il faudra le recours à un Ascète pour vaincre « l'esprit qui possède la Dame Aoi [et] la harcèle de plus en plus », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 131. Il n'est pas étonnant de retrouver cette esthétique de la cruauté dans les nôt puisque des artistes comme Antonin Artaud ont été influencés par la découverte du théâtre masqué de Bali, proche par bien des aspects du théâtre nô.

⁶⁸³ P. 143.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁸⁵ P. 168.

⁶⁸⁶ C'est Rokujô, « esprit de haine » qui symbolise le mieux cette passion dans les anciens nôt, *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 126.

⁶⁸⁷ P. 69-70.

pas prêté attention »⁶⁸⁸. Alain Walter relate que l'une de ces passions est particulièrement dévastatrice :

Les anciens Japonais redoutaient la jalousie féminine, non seulement parce qu'elle s'opposait à la liberté sexuelle des hommes, mais surtout parce qu'elle libérait de dangereuses forces surnaturelles. [...] Le *nô Aoi no ue* (*Dame Aoi*) nous montre que dans la mort cette même princesse continue à être possédée par un esprit de vengeance⁶⁸⁹.

Or il se trouve que les figures féminines dominent les *nô* de Mishima, figures représentatives du *yûgen*. Ces personnages sont à l'image de Komachi, qui érige la douleur en valeur première de notre monde, ou déplorent comme Hanako dans *Hanjo*, que « en toute chose il doit y avoir séparation, le bonheur, comme cette vie, est aussi éphémère qu'une goutte de rosée sur la feuille de l'éternité »⁶⁹⁰. C'est cette douleur que le *nô* met en scène. Il fait donc sens que Komachi soit une ancienne poétesse, que les *nô* soient enrichis de citations poétiques et que Mishima, lui aussi, ponctue ces pièces de discours poétiques. Toshinori évoque « la fin du monde » lorsque ses yeux ont brûlés. Ce discours dans lequel il décrit « un monde en proie aux flammes » devient une vision apocalyptique et poétique avec des images où la nature s'enflamme, où « le ciel », « les nuages », « les arbustes », sont embrasés, où règne cependant un « calme » avec « un son étrange » qui rappelle « les Écritures bouddhiques »⁶⁹¹. Armen Godel écrit à propos de cette poésie :

La poésie [est] la seule voix d'expression de l'inexplicable souffrance, car la voix de la douleur en ce monde ne peut qu'être la poésie. Dans chaque souffrance, il y a la source d'un poème. C'est l'histoire illimitée du théâtre *nô*⁶⁹².

C'est aussi l'histoire de Mishima qui trouve dans le théâtre *nô* une voix à l'expression de ses obsessions. Nous verrons dans la quatrième partie ce qu'est précisément cette voix. En revanche, nous pouvons nous interroger dès à présent

⁶⁸⁸ P. 47.

⁶⁸⁹ *Op. cit.*, p. 498.

⁶⁹⁰ Armen Godel, *Le Maître de nô*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁹¹ P. 73-74. Ce discours est proche de celui que tient l'infirmière dans le *nô Aoi* qui décrit la « guerre nocturne » entre l'amour et la haine (p. 125-126).

⁶⁹² *Ibid.*, p. 20-21.

sur cette dramaturgie de la cruauté. Que nous révèle-t-elle du nô ? En quoi est-elle constitutive du nô ?

La dramaturgie du nô est construite selon un principe de progression qui aboutit à une forme de libération. Cependant l'attitude paradoxale des personnages devant la mort fonde une dramaturgie où les extrêmes se confondent et se complètent. Malgré la compassion que nous pouvons éprouver à la vue du sort de Komachi, nous sommes frappés par sa froideur et son insensibilité à l'égard du poète. De cette conception du monde naît un théâtre de la cruauté dont Sakae Murakami Giroux donne les sources. Elle rappelle tout d'abord que Zeami a privilégié les pièces de personnages féminins ; la femme devant assumer l'énigme et la passion :

Zeami qui a peint une certaine fragilité des femmes devant l'amour dans des pièces comme *Matsukase* ou *Izutsu*, montre aussi que ce sentiment poussé à l'extrême peut changer de nature et devenir destructeur comme dans *Aoi no ue*. [...] Zeami montre [...] que quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, l'être humain peut devenir sous l'emprise de sentiments exacerbés, implacable et terrible⁶⁹³.

Mishima met en scène ces personnages féminins, célèbres dans des pièces de nô où le *shite* est une femme, mais il les associe aussi à des personnages mis en scène dans des pièces où le *shite* est un dément. Les deux catégories semblent réunies chez le dramaturge. Ainsi Komachi ou Hanjo sont des personnages qui appartiennent aux deux types traditionnels, alors que la tradition les sépare. La modernité des nôs du dramaturge tient aussi à cette fusion de types de nôs. La folie est d'ailleurs un état privilégié chez Zeami, comme le précise Sakae Murakami Giroux :

Zeami distingue dans le livre II de *Fûshikaden*, consacré à la mimique, deux types de folie, celle due à la possession d'un corps par un esprit qui lui est étranger, et celle provoquée par une profonde tristesse, qu'entraîne par exemple la perte d'un conjoint, la séparation d'avec ses parents, ou la recherche vaine et sans fin d'un enfant. Zeami considère le second de ces deux types comme celui de la plus grande importance. Ainsi presque tous les « nô de la réalité » de Zeami ont pour *shite* des personnages qui ont perdu la

⁶⁹³ *Op. cit.*, p. 86.

raison à la suite d'une grande détresse morale et prennent encore une fois pour thèmes les sentiments humains⁶⁹⁴.

Tout comme Hanjo, les *shite* entreprennent une danse de l'obsession afin de se libérer, danse qui n'existe pas chez Mishima. S'inspirant peut-être de la conception du théâtre chez Artaud⁶⁹⁵, le théâtre devient chez Mishima « une procédure de dévoilement, qui ouvre sur la terreur, l'extase et le vertige »⁶⁹⁶. Le théâtre du dramaturge est un théâtre de la cruauté parce qu'il renvoie aussi à l'angoisse première, celle de la finitude. La cruauté dont l'écrivain se délecte est liée à l'idée de déchéance, toujours présente au Japon, qui doit nous permettre ensuite de nous dissoudre dans l'*ukiyo*.

Fondamentalement le nô met en scène des douleurs extrêmes. Mishima présente au spectateur la souffrance à l'état pur dans le sens où lors du dialogue final entre le *shite* et le *waki*, il arrache les masques, met à nu par un procédé de dévoilement la souffrance intrinsèque de ses personnages. Lorsqu'Hanako refuse de reconnaître son ancien amant, elle révèle très clairement son obsession, affirmant : « J'attendrai encore longtemps. J'ai encore en moi la force d'attendre très longtemps »⁶⁹⁷. Le masque tombe aussi pour Toshinori qui revit le traumatisme qu'il a subi et, finalement, « se couvre les yeux et tombe à terre »⁶⁹⁸. La représentation de la souffrance – dans sa fulgurance qui n'est représentable que par l'évanouissement du personnage (aporie au théâtre où le personnage est être de paroles ou de geste) - est alors à son comble. Catherine Millot évoquant le talent pervers de Gide, Genet et Mishima affirme qu'ils ont le pouvoir de « transmuter la souffrance en jouissance et le manque en plénitude »⁶⁹⁹. C'est cette émergence qui donne toute sa force aux nôs de Mishima. Le dramaturge soumet le spectateur, comme l'écrit Lionel Guillain, à une véritable « séduction de la souffrance »⁷⁰⁰. Le sacré devient chez lui une tendance « à

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 88. Nous reconnaissons ici des thèmes qui sont ceux des nôs anciens *Yoroboshi* ou *Hanjo*.

⁶⁹⁵ Il n'y a pas dans les écrits de Mishima de véritable mise en scène de la dramaturgie du moi telle que nous pouvons l'observer chez Artaud, dans le sens où l'écrivain japonais privilégie le port du masque et le recours à l'invisible.

⁶⁹⁶ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 350.

⁶⁹⁷ P. 166.

⁶⁹⁸ P. 75.

⁶⁹⁹ *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁰⁰ *Op. cit.*, p. 333.

l'érotisme et au narcissisme, au paganisme et même au saccage »⁷⁰¹. Cependant, dans les nôs, cette mise à nu, et cette violence s'esthétisent. Travaillant sur le roman *Le Pavillon d'Or* de Mishima, Paul-Laurent Assoun conclut :

Magnifique aveu de ce que la fascination de la brillance est hantée par un rêve plus radical : celui d'« écorcher l'objet » pour savoir ce qui se cache à *l'envers de la peau*. Tel est l'axiome qui fait de l'esthétique mishimienne une esthétique de la cruauté⁷⁰².

Sans vouloir fournir une interprétation psychanalytique des nôs modernes, nous pouvons avancer néanmoins que le thème de la cruauté charpente ce théâtre et lui donne sa direction, sa vigueur. Reprenant le rythme habituel d'une pièce de nô, Mishima se démarque par cette vision radicale de la souffrance. Un nô suit généralement un ordre établi selon Paul Arnold :

Trois mouvements ou *tempi* se succèdent nécessairement : *jo*, *ha*, *kyôû*. Toute représentation d'une série de nô doit débiter avec une lenteur hiératique et poétique, celle du *jo* (litt. commencement), pour monter peu à peu à l'hybris de la passion, de la violence ou de la cruauté, le *ha* (litt. explosion, impétuosité), puis, en un paroxysme, déboucher sur les clartés de l'illumination ou la sérénité de la sagesse, thème final du *kyôû* (litt. violence). Au reste, nous le verrons, la même gradation affecte le développement de chaque nô qui dépend de son type⁷⁰³.

Même si ce schéma n'est pas toujours respecté, il est frappant de remarquer que les nôs de Mishima se terminent, non pas sur l'apaisement du *shite*, mais au contraire sur un redoublement de l'insatisfaction dans laquelle il se complaît. Hanako savoure une attente qui la rend « vivante »⁷⁰⁴ et qui réjouit Toshinori « ne compren[ant] pas pourquoi, tout le monde l'aime »⁷⁰⁵. La passion donne naissance à une souffrance qui s'éternise. Mishima, à sa façon, admirateur des dramaturges

⁷⁰¹ *Op. cit.*, p. 18.

⁷⁰² Paul-Laurent Assoun, « La beauté et l'objet du fantasme : pour une lecture psychanalytique du *Pavillon d'Or* », *op. cit.*, p. 143.

⁷⁰³ *Op. cit.*, p. 30-31. C'est cette progression que nous observons dans le nô ancien *Aoi no Ue*, qui débute avec l'apparition de Rokujô s'acharnant petit à petit sur le vêtement d'Aoi dans une violence extrême. L'Ascète de Yokawa viendra finalement à bout de cet esprit tourmenté qui rejoindra alors « la lumière du Buddha », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 135. Cette structure est plus ou moins adaptée. Plus probante est la distinction en deux parties des nôs anciens avec la transformation du *shite*.

⁷⁰⁴ P. 166.

⁷⁰⁵ P. 78.

grecs et de Racine, apparaît comme un peintre des passions, dont il a voulu exposer les ravages jusqu'à la fin de ses nôt, à un moment pourtant où le spectateur averti est en droit d'attendre une certaine forme d'apaisement. Cet apaisement, Mishima le lui refuse, préférant porter l'accent sur ce qui selon lui fonde l'existence, à savoir la violence de la passion. En cela, les nôt font entorse à la tradition, ils sont « modernes ».

Chapitre 2

La dramatisation des passions ou l'*hybris* japonaise.

Le nô par la présence du *shite* place d'emblée le spectateur dans un univers fantastique⁷⁰⁶. La rencontre qui s'effectue entre morts et vivants revêt alors une dimension dramatique qui émeut le spectateur, d'autant plus qu'il peut y reconnaître tous les sentiments humains et apprendre à cultiver leurs paradoxes. Mais celui qui domine est le sentiment amoureux poussé à l'extrême, amour absolu et infini qui conduit à la mort⁷⁰⁷. Le plateau figure ce lieu poétique de la rencontre entre morts et vivants. Les passions s'y révèlent à nu. S'inspirant de Zeami, Armen Godel définit l'une des fonctions du nô ainsi :

Assagir et calmer les démons, tel est le but du nô, car l'homme qui vit cette vie de mortels est toujours la proie des tourments, la proie des démons de la passion⁷⁰⁸.

Le *shite* est mû par un désir violent, désir qui chez Zeami est souvent désir de l'autre⁷⁰⁹. C'est peut-être là qu'il faudrait saisir, si nous voulions poursuivre le jeu de comparaison des théâtres auxquels se sont livrés plusieurs critiques, l'équivalent de l'*hamartia* du théâtre grec, la faute qui conduit l'être vers sa destinée tragique, avec cette conviction évidemment, qu'il ne faut pas plaquer la vision tragique du monde de ce théâtre sur le théâtre nô. Nous avons déjà évoqué ces personnages aveuglés par une passion destructrice qui est, dans le nô, une épure de passion. Cet amour de l'autre peut aussi se transformer en désir de soi avec une violente nécessité de reconnaissance comme dans le nô *Yoroboshi*. Toshinori, être « sans forme », cherche une voie, réclame que tous voient ce qu'il

⁷⁰⁶ C'est surtout l'apparition de l'esprit du *shite* dans la seconde partie du nô qui crée cette atmosphère fantastique propre au nô. La transformation du *shite* avec « un masque de démon », une « perruque blanche » et un « petit maillet à long manche, arme ordinaire des démons » (*Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais, op. cit.*, p. 290) dans le nô ancien *Aya no tsuzumi* dramatise à l'extrême la menace que fait peser cet esprit sur la femme qui l'a humilié.

⁷⁰⁷ Rappelons que les nôs anciens les plus nombreux sont ceux de la quatrième et cinquième catégorie, nôs de femme célèbre ou nôs du monde présent dans lesquels le *yûgen* domine.

⁷⁰⁸ Armen Godel, *Le Maître de nô, op. cit.*, p. 117.

⁷⁰⁹ Dans le nô ancien *Aoi no Ue*, un véritable « duel » a lieu entre l'esprit vengeur de Rokujo et l'Ascète qui « agite son rosaire. L'esprit se dérobe, mais il revient à la charge et menace le corps d'Aoi », (*La Lande des mortifications, op. cit.*, p. 133). Le désir amoureux s'est transformé ici en instinct meurtrier.

est vraiment : « *entrouvrant son veston* : Regardez-moi. Cette lumière c'est mon âme »⁷¹⁰. Les *shite* de Mishima n'ont-ils pas d'ailleurs autant besoin d'aimer que d'être aimés ? Selon cette hypothèse, les personnages ressembleraient étrangement à leur créateur.

Les *nô* du monde réel dont s'inspire essentiellement Mishima mettent en scène la fragilité humaine et sont propices à une relecture contemporaine des passions humaines. Le désir insatisfait s'exprime par sa démesure d'une manière intemporelle. Ces *nô* du monde réel, les plus nombreux et les plus joués, ont sans doute connu le succès car, délestés du poids trop lourd des coutumes et croyances, ils ont une coloration dramatique que René Sieffert a relevée :

Ces *nô* des « sentiments humains », *ninjô*, sont peut-être les seuls à qui l'on puisse appliquer le nom de drames. Mais c'est là aussi que l'on sent les limites étroites qu'imposent aux auteurs de *nô* les conventions du genre, lesquelles convenaient parfaitement à l'évocation d'un personnage connu du spectateur ; dans ce cas, ce dernier puisait, en effet, dans sa propre mémoire pour reconstruire l'image cohérente d'un destin tragique esquissée sur la scène par une suite d'allusions elliptiques, mais lourdes de résonnances affectives⁷¹¹.

Mishima a pris le soin de préserver la mémoire du spectateur en choisissant des figures célèbres, issues du répertoire classique, qu'il place dans un univers résolument moderne et en accentuant l'aspect dramatique par le développement des dialogues et des actions des personnages, qui les mène à une issue fatale qui s'éternise. À l'instar du théâtre classique occidental, il privilégie la représentation des passions, notamment certaines passions que la littérature japonaise ancestrale peint avec force détails, selon Théo Lésoualc'h :

La mort n'est plus seulement le châtiment sans appel qui attend chaque être humain, elle est aussi, en sus de l'horreur physique qu'elle inspire, l'incarnation de toutes les passions dangereuses [...] : haine, jalousie, envie, désir de vengeance qui deviendront les armes des esprits errants à la

⁷¹⁰ P. 65.

⁷¹¹ René Sieffert, *Théâtre classique*, op. cit., p. 61. Tous les *nô* anciens dont s'est inspiré Mishima appartiennent aux deux dernières catégories, mais le dramaturge les transforme pour accentuer la représentation de sentiments humains qui, malgré le temps, restent les mêmes et produisent les mêmes effets. Ce qui change fondamentalement, c'est la perception et l'aboutissement de ces émotions, délestées du poids religieux ancestral.

poursuite des vivants. « Karma » sans issue qui ne fait qu'ajouter aux influences sans nombre des « kami » la complication négatrice de cet état de déchéance qui habite déjà l'homme à sa naissance. Ces influences font de lui, drame bien autrement inexpiable que celui du péché chrétien, l'instrument d'un destin contre lequel il n'y a pas de rachat. C'est dans la présence de la mort unie à l'imagination délirante qui colore l'univers des « kami » que le Japon a puisé ce que sa culture a jamais produit de plus original. C'est cette alliance qui a marqué, par la suite, le lyrisme érotique de son sceau le plus pathétique, le plus émouvant et aussi le plus désespéré⁷¹².

La haine qu'exprime Rokujô ou le désir de vengeance du vieux jardinier dans les anciens nôs sont réinvesties par Mishima dans ses nôs modernes. Le moteur de ces passions se trouve dans le désir puissant que les personnages éprouvent pour l'autre, sans que rien ne puisse l'arrêter, même pas la mort, qui, au contraire, va magnifier cette force fatale. En dépit du fait qu'il risque sa vie, le jeune poète, avec une détermination absolue, choisit d'affirmer la beauté de Komachi car « si quelque chose [lui] semble vrai, [il] doit le dire, même [s'il] en meurt »⁷¹³. Comme le met en scène plus concrètement le nô *Aoi* par la mort du personnage éponyme (tuée par l'esprit jaloux de Rokujo)⁷¹⁴, Théo Lésoualc'h rappelle que la femme est la plupart du temps symbole de danger et de mort, tout particulièrement la femme jalouse, icône d'un *hybris* de la passion déréglée, passion dans laquelle s'est nichée l'*hamartia* :

Mais si la jalousie était une attribution de l'Enfer, il y avait peu de distance entre elle et l'état d'abandon où pouvait conduire un amour insatisfait. Malheur à qui réveillait l'amour chez une femme sans lui donner de suite⁷¹⁵ !

Rokujô, dans le nô *Aoi no Ue* de Zeami, est la figuration emblématique d'une femme que la jalousie rend malade. Il faudra une forme d'exorcisme pour extraire le démon qui l'habite afin qu'elle retrouve la sérénité. Chez Mishima, le double de Rokujo échouera dans sa reconquête d'Hikaru mais elle parvient à se venger. Il restera à Hikaru à montrer que son amour est plus fort que la mort. Finalement, le

⁷¹² *Op. cit.*, p. 21.

⁷¹³ P. 45.

⁷¹⁴ La mort d'Aoi n'existe pas dans l'ancien nô *Aoi no Ue* puisque le « démon s'apaise » et « rejoint la lumière du Buddha », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 1 35. Les sentiments sont poussés à leur paroxysme chez Mishima, renforçant le sentiment de douleur, seule voie possible menant à la libération.

⁷¹⁵ *Op. cit.*, p. 191.

trio de personnages est réuni dans la souffrance de la séparation. Plus généralement, la femme apparaît menaçante, distante, et elle s'apparente à une allégorie de la mort. Théo Lésoualc'h constate d'ailleurs :

Un singulier mystère plane toujours autour de l'amour. C'est toujours, nimbant la femme, une aura interdite, qui se confond avec le nimbe délicat de son pouvoir destructeur⁷¹⁶.

Ce mystère transparaît dans l'élégance ou la distance que certaines femmes telles que Rokujo ou Hanako imposent aux autres personnages. Les gants de Rokujo, par exemple, placés symboliquement sur la gorge d'Aoi puis près de son téléphone, sont les signes de la mort à venir. L'arrivée de Rokujo se produit d'ailleurs d'une manière qui entre en résonnance avec les événements à venir. Lorsqu'elle entre dans la chambre, « le téléphone produit une sonnerie faible, étranglée »⁷¹⁷. Or Aoi meurt tandis que Hikaru « prend les gants noirs » pour les apporter au fantôme de Rokujo et que le spectateur entend la réelle Rokujo, répondant en vain au téléphone. Sur le dernier « Allô », Aoi « s'effondre sur le lit et meurt »⁷¹⁸. Rien ne semble pouvoir s'opposer à la force maléfique du *shite* qui se mue, dans les nôs modernes, en allégorie de la souffrance destructrice. Il y a dans les croyances japonaises, intrinsèquement, une source magique. Personne n'échappe aux *kami*. Personne n'échappe non plus aux passions destructrices, aspect que Mishima développe prioritairement, ayant trouvé finalement une voie pour désincarner davantage les *kami* qui, de fantômes, deviennent fantasmes. Pourtant les *shite* dans le nô ancien trouvent une voie de rédemption, ce qui n'est pas le cas chez Mishima.

La peinture des passions dans un tel climat dramatique contemporain nous rend familier le nô japonais, par ailleurs si étrange et étranger. Cette peinture moderne des passions représentée dans ces nôs de « sentiments humains » entre parfois en résonnance avec les tragédies occidentales comme le souligne Gérard Martzel :

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 210. Dame Rokujô, chez Zeami, est présentée comme une créature « terrifiante », *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 135.

⁷¹⁷ P. 127.

⁷¹⁸ Pp 142, 143.

Le *nô* rejoint l'esprit de catharsis du théâtre antique occidental et retrace les étapes de l'aventure psychologique d'un être humain et d'une âme en peine que la passion obsède⁷¹⁹.

Réservé sur l'idée d'un théâtre qui serait psychologique, nous pouvons toutefois constater que chez Mishima, la mort est une révélation. Il n'y a rien d'autre que la mort et l'extase qu'elle procure, sous le regard de l'autre. Pour l'écrivain japonais, seul ce moment compte et il l'éternise dans une attente infinie.

2. 1. Le désir de l'autre.

Il y a au Japon une attention particulière apportée par la mère à l'enfant, et plus généralement à l'autre, que nous retrouvons dans les arts quels qu'ils soient. La valorisation culturelle de l'image maternelle est présente par exemple dans les films de Yasujiro Ozu (1903-1963) tels que *Hitori musoko* (*Un fils unique*, 1936) évoquant la relation fusionnelle mère/fils ; ou *Kase no naka no mendori* (*Une poule dans le vent*, 1948) qui raconte comment une mère se prostitue pour son fils. Ce comportement a développé chez les Japonais une attention accrue à autrui, compensation à la nostalgie de l'amour maternel. Nous retrouvons ce rapport exacerbé, mais inversé, dans la relation entre le jeune poète et Komachi ou entre Iwakichi et Hanako. La différence d'âge et de milieu bouleversent les codes habituels mais il s'agit bien d'une réminiscence du lien qui unit la mère à son fils, un désir possessif, irrépressible, qui s'exprime jusqu'au sacrifice. Le désir, comme l'a constaté Alain Walter, se construit sur ce rapport aux influences très féminines, désir entouré de mystère le plus souvent :

Ainsi la femme est-elle d'autant plus désirable qu'elle reste mystérieuse, que la culture la place dans le mystère⁷²⁰.

La femme est d'autant plus inaccessible qu'elle se dérobe, qu'elle reste une énigme, un danger latent. Dans le *nô* moderne *Aoi*, derrière la sensualité et la langueur de Madame Rokujo, la belle mystérieuse, se cache le fantôme d'une femme jalouse et redoutable, extrêmement possessive, prête à tuer. Les femmes, très nombreuses dans les *nô*s de Mishima, apparaissent en effet comme des êtres

⁷¹⁹ *Op. cit.*, p. 209.

⁷²⁰ *Op. cit.*, p. 193.

complexes, avec une libido à la fois frustrée et libérée, comme en témoignent les propos de la jeune infirmière qui accueille Hikaru :

Nous avons toutes fait une psychanalyse, et nos complexes ont été entièrement libérés.

Elle ouvre les bras

*Tous nos complexes. Tout est prévu pour que nous puissions toujours satisfaire nos désirs*⁷²¹.

Aoi, *a contrario*, « souffre de complexes sexuels » et n'est que « l'ombre d'une libido »⁷²² d'après les dires de l'infirmière. Ces propos, qui pourraient faire sourire le spectateur, sont pourtant le prélude à l'arrivée inquiétante du fantôme de Rokujo. Le véritable désir provient en effet de la femme dont les pulsions se sont libérées. Les personnages féminins tiennent donc un rôle essentiel dans la représentation du désir. Annie Cecchi a d'ailleurs constaté la même prédominance dans les romans de Mishima :

D'une manière générale, [...] les femmes [...] des œuvres de Mishima [sont] : nobles, fortes, naturelles, elles agissent vite et juste avec un dévouement où se mêlent passion amoureuse et tendresse maternelle. Les partenaires masculins semblent en revanche obsédés par eux-mêmes et par leur image, et toujours sur la défensive par rapport à des femmes qui plus qu'eux sont en contact avec la réalité⁷²³.

Ces portraits correspondent en partie aux personnages que nous observons dans les nôtres. Komachi ou Rokujo sont bien des femmes au caractère affirmé que l'on n'influence pas facilement. Jitsuko et Shinako font preuve d'une attention toute maternelle à l'égard de l'autre qu'elles aiment. Quant aux personnages masculins, leur comportement semble beaucoup plus égoïste et faible que celui des femmes. Hikaru apparaît fragile face à Rokujo, tout comme le jeune poète dansant avec Komachi. Yoshio est vite vaincu par Hanako et prend « Brusquement, [...] prend la porte et s'en va »⁷²⁴. Toshinori se comporte tel un enfant gâté et narcissique lors de la confrontation avec ses parents, leur interdisant même de parler : « Cessez

⁷²¹ P. 124.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Op. cit.*, p. 163.

⁷²⁴ P. 167.

tout ce bavardage ! Taisez-vous ! »⁷²⁵. Quant à Iwakichi, le jugement de Kaneko est sans appel : « ce vieux est impur, bouffi d'orgueil, fou, profane »⁷²⁶. Le désir est issu d'une pulsion dévastatrice qui renvoie, dans les pièces de Mishima, au concept japonais de l'*amae* dont nous avons déjà souligné l'importance. Chez les Japonais, seuls comptent les sentiments éprouvés, que rien ne peut faire disparaître de notre mémoire et qui perdurent en dépit de l'instant présent.

Pour vaincre ce sentiment de l'*amae*, il faut s'ouvrir à la vacuité, transformer cet état en absolu renoncement, concept que les Japonais nomment *akimare*. Dans cette démarche, l'ego doit s'effacer. Modernisant cette conception du renoncement, Mishima amène ses personnages à se retirer, à s'égarer, à disparaître au profit de l'autre. Cela concerne les *shite* mais aussi d'autres personnages comme Shinako qui sort en « s'engage[ant] dans la porte avec un léger sourire »⁷²⁷. Ainsi il y a différentes manières d'adhérer au renoncement. Alain Walter énumère ce qu'est l'*akimare* :

Renoncement à l'amour, renoncement à la vérité des sentiments, renoncement à son corps dans l'argent, renoncement à soi, renoncement au monde⁷²⁸.

Le désir devient alors un processus « d'absentéisation de la conscience »⁷²⁹ au profit de l'autre qui s'apparente à un double, un miroir, une ombre. L'amour s'enrichit du secret et du mystère de l'autre pour mieux trouver le néant, le rien qui habite tout être. La lumière que perçoit Toshinori, en présence de Shinako, est celle de la mort, celle de « la fin du monde »⁷³⁰, celle peut-être aussi d'un retour à l'état fœtal, d'une vie et d'une mort mêlées, d'une nouvelle naissance à l'univers. Le désir né de cet imaginaire mène à un univers érotique démesuré comme si les protagonistes cherchaient à posséder l'autre. C'est la raison pour laquelle les nôtres plongent le spectateur dans un décor onirique lorsque le désir est à son acmé. Rokujo recherche les conditions idéales pour soumettre Hikaru à son désir : un yacht sur un lac, une maison au bord d'un lac, « une musique étrange »⁷³¹.

⁷²⁵ P. 64.

⁷²⁶ P. 99.

⁷²⁷ P. 78.

⁷²⁸ *Op. cit.*, p. 204.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁷³⁰ P. 73.

⁷³¹ P. 135.

Lorsque le rêve l'emporte sur la réalité, il est difficile au *shite* de renoncer au désir, car, comme l'explique Alain Walter :

Il y a dans l'autre quelque chose qui m'échappera à jamais parce qu'il est *autre*. Quelque chose que je veux atteindre et connaître, et qui doit me rester inaccessible, pour me tirer hors de ma solitude narcissique⁷³².

Ce qui compte par conséquent, c'est que le désir de l'autre nous atteigne. Nous retrouvons là les sentiments expérimentés par le jeune Mishima dans ses différentes expériences amoureuses⁷³³. Comme l'affirme Hanako à Iwakichi : « Je suis forte, parce que j'ai été aimée »⁷³⁴. Jitsuko, « femme que personne n'a jamais aimée, même dans son enfance » est subjuguée par la souffrance d'Hanako et son désir d'une « personne qu'elle aime [et qui] ne lui rend pas »⁷³⁵. La modernité des nôt de Mishima se lit dans cette solitude urbaine et ce désir par procuration. Finalement, ce qui ressort de l'observation des comportements des personnages dans le désir, c'est que le sexe importe peu, malgré les apparences. Mishima revendique une ressemblance entre l'homme et la femme lorsqu'il écrit :

Ne se pourrait-il pas que dans les plus intimes profondeurs de l'amour se cache un désir inaccessible, l'homme et la femme souhaitant tous deux devenir l'image exacte de l'autre⁷³⁶ ?

Dans les couples d'amoureux anonymes du premier nô moderne, peu de choses les distinguent. La mort, seule, les réunit « en faisant l'amour »⁷³⁷, comme le dit Komachi. Ce qui donne cette force peu commune au désir se comprend peut-être dans l'idée que défend Mishima qui est « que deux êtres ne peuvent s'aimer, s'accorder sans se référer à un principe qui les unisse »⁷³⁸. Or mourir pour celui qu'on aime est certainement le plus beau sacrifice, la plus belle mort que l'on puisse espérer. La mort satisfait le désir car elle « est rêvée comme le refuge où règne l'harmonie parfaite d'une égalité sans conflit : là-bas se consomme enfin la

⁷³² *Ibid.*, p. 193.

⁷³³ Par exemple, ce désir que Mishima a ressenti lors de sa première expérience de fumeur, désir né du malaise que son camarade ressent devant sa douleur.

⁷³⁴ P. 112.

⁷³⁵ P. 161.

⁷³⁶ *Confession d'un masque*, *op. cit.*, p. 83-84.

⁷³⁷ P. 30.

⁷³⁸ Maurice Pinguet, *op. cit.*, p. 306.

réunion des existences séparées »⁷³⁹. L'âme reste sensible au vécu humain même dans la mort.

La mort dans les nôs modernes joue un rôle considérable lorsqu'elle affecte des amants dont elle renforce les liens. Plutôt que de vivre une séparation ou une vie monotone loin de la personne désirée, il est préférable de défier la mort, voire de se suicider comme le fait Iwakichi. La proximité de la mort décuple le désir. Alain Walter reconnaît que :

Même chez les optimistes, la menace de mort joue un rôle bénéfique pour l'amour, en resserrant et en intensifiant les sentiments, en précipitant la sublimation de l'avidité sexuelle en tendresse⁷⁴⁰.

Le spectateur découvre ce paroxysme des sentiments dans le dialogue final du *shite* et du *waki* chez Mishima. La volonté farouche d'Iwakichi à faire résonner le tambourin pour séduire Hanako est intense : « Je le ferai. Mon amour fera résonner le tambourin de soie »⁷⁴¹. Si nous pouvons difficilement percevoir un sentiment de tendresse, nous percevons que quelque chose de très puissant relie alors les personnages, amplifié par la mort qui est proche. Décisif, ce sentiment de la mort environnante cristallise le désir. Cette hypothèse nous mène vers ce qui fait la spécificité du désir chez Mishima : à savoir sa liaison intime à la souffrance. C'est un mot récurrent dans les *Cinq nô modernes*. Komachi s'est résignée à sa déchéance, nostalgique de son ancien amour, « le capitaine Fukakusa »⁷⁴². Toshinori rappelle à Shinako la douleur de « la flamme [qui lui est] entrée dans les yeux »⁷⁴³. Hikaru compatit au triste état d'Aoi, allongée sur son lit d'hôpital, et rencontre le fantôme de Rokujo, dévorée par les affres de la jalousie qui la poussent à vouloir « faire souffrir »⁷⁴⁴ Aoi. Iwakichi se lamente « d'aimer sans être aimé »⁷⁴⁵. Quant à Hanako sa souffrance provient de son « corps [...] plein d'attente »⁷⁴⁶. La souffrance est donc un leitmotiv qui s'inscrit dans le jeu et le langage des protagonistes, mais aussi dans la dramaturgie qui accentue au fil

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁴⁰ *Op. cit.*, p. 273.

⁷⁴¹ P. 113.

⁷⁴² P. 35.

⁷⁴³ P. 75.

⁷⁴⁴ P. 128.

⁷⁴⁵ P. 86.

⁷⁴⁶ P. 153.

des nôs sa représentation, révélant de manière aiguë une vision esthétique et artistique moderne du désir. Souffrir est signe de reconnaissance et c'est un partage puisqu'il permet de « communier avec l'Autre grâce au langage universel de la fatigue et de la souffrance »⁷⁴⁷. Cette souffrance rend l'autre désirable.

Au désir de l'autre se substitue finalement un désir de mort, un désir de jouir de la mort. Le renoncement accentue et intensifie ce désir de mort. Les personnages de Mishima meurent d'avoir renoncé à un désir d'amour. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel amour. Lorsque la vieille Komachi toise les amants et déclare qu'« ils sont morts en faisant l'amour »⁷⁴⁸, c'est pour mieux affirmer que les seuls vivants sont les morts. Car la vie et les amours de ces jeunes gens sont misérables. C'est cet amour commun que Jitsuko exècre et qu'elle condamne affirmant que « tout amour est horrible »⁷⁴⁹. Il faut mourir « avant de vivre »⁷⁵⁰, dit l'infirmière à Hikaru. La réécriture des nôs anciens est, pour Mishima, une manière de rappeler que nous avons oublié notre rapport à la mort, que nous avons perverti sa célébration, et qu'elle s'est éloignée, dans ce siècle de guerres atomiques et de progrès industriel, du sacré. Pour aimer véritablement, il faut donc se confronter à la souffrance, à la douleur, au manque, à la mort. C'est en cela que l'amour revêt une dimension tragique.

2. 2. La beauté tragique.

La beauté du nô provient de l'univers particulier dans lequel il projette le spectateur. Sur la scène vide du nô se meuvent aujourd'hui des ombres en pleine lumière, des fantômes et des démons qui nous fascinent par leurs gestes hiératiques. Autrefois, à la lumière des bougies, dans l'intérieur des temples, le geste de l'acteur prenait une autre dimension, faisant naître la beauté dans le jeu de l'ombre et de la lumière. Tanizaki Junichiro déclare que « l'obscurité qui règne sur la scène de nô n'est autre que l'obscurité des demeures de ce temps-là »⁷⁵¹, révélant des ombres au corps sublimé selon Alain Walter :

⁷⁴⁷ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁴⁸ P. 31.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁵¹ *Op. cit.*, p. 69.

La beauté japonaise ignore le corps réel et séduit par l'illusion amplifiée, hiératisée d'un corps fictif : nous l'éprouvons le plus intensément possible dans la fascination pour la jeune femme fantôme du *nô*⁷⁵².

C'est cette beauté passée que recherche Mishima et qui s'affiche pour lui comme « un modèle éthique et esthétique »⁷⁵³. Dans un contexte plus contemporain, le dramaturge continue de jouer sur les effets d'ombre et de lumière, grâce au décor d'un parc et des réverbères éclairant la nuit, espace qui se transforme ensuite en « une salle des fêtes du XIX^e siècle », un décor « qui ressemble à ceux dont les photographes d'autrefois se servaient pour leurs poses »⁷⁵⁴. Le soleil couchant, dans le *nô Yoroboshi*, crée aussi ce type d'effets : s'ils ne sont pas pleinement modernes, les *nô* de Mishima sont en tous cas modernisés. Dans *Le Tambourin de soie*, l'opposition des deux pièces, dans chaque immeuble, favorise le jeu du clair/obscur, les deux espaces s'éclairant tour à tour, pour laisser place à la nuit avec « le ciel entre les deux immeubles [...] plein d'étoiles »⁷⁵⁵. La nuit domine aussi le *nô Aoi*, dont « la scène s'obscurcit »⁷⁵⁶ à deux reprises, tout d'abord lors du voyage imaginaire sur un yacht, puis à la clôture du *nô*. Moins présents dans le dernier *nô*, *Hanjo*, les didascalies signalent toutefois un jeu de lumière puisque l'action débute « l'automne » avec une « lumière d'après-midi »⁷⁵⁷ et s'achève avec la « nuit »⁷⁵⁸. Dans cet espace dramaturgique plus contemporain, la lumière et l'obscurité jouent donc un rôle important, en faisant naître une beauté tragique moderne, située dans les jeux d'ombre qui accompagnent les protagonistes et

⁷⁵² *Op. cit.*, p. 231.

⁷⁵³ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁵⁴ P. 35. Il s'agit du premier *nô* moderne. Nous voyons dans ces précisions, quasi picturales, comment le dramaturge se fait scénographe de ses *nô*s, révélant nostalgiquement des décors typiquement japonais qui lui rappellent certainement des lieux dans lesquels il a vécu et dans lesquels il projette son imaginaire. Rappelons que Mishima était proche des milieux aristocratiques japonais qu'il a côtoyés, notamment pendant ses études.

⁷⁵⁵ P. 107. Une scénographie qui s'appuierait sur les tableaux *La Nuit étoilée* ou *Terrasse le café le soir* de Vincent Van Gogh pourrait rendre compte de l'atmosphère qui règne dans ce monde torturé d'émotions. Les impressionnistes, à l'instar de Claude Monet, se sont d'ailleurs parfois inspirés de l'univers de certains artistes japonais tel que Nakajima Tetsujirô dit Katsuhika Hokusai (1760-1849), célèbre pour avoir représenté, à de nombreuses reprises, le Mont Fuji dans ses estampes, rappelant le travail effectué par le peintre français sur le sujet de la montagne Sainte Victoire. En l'occurrence, l'atmosphère et les impressions ressenties l'emportent sur le motif, les effets de lumière dominant le dessin.

⁷⁵⁶ P. 141-143. L'arrivée de l'obscurité intervient à des moments cruciaux de l'action dramatique. Elle a un intérêt dramaturgique mais surtout symbolique.

⁷⁵⁷ P. 148.

⁷⁵⁸ P. 168.

favorisent l'éveil de tous les sens. La femme, dans ces tableaux⁷⁵⁹, devient plus particulièrement une allégorie de la mort. C'est ainsi que Komachi, Hanako ou Rokujo semblent porteuses de mort. Si, comme nous l'avons vu, le thème de la mort, la structure, la qualité dramatique plaisent au dramaturge, son attirance première pour le nô se condense dans la beauté qui en émane, la beauté étant une fixation de l'éphémère, une cristallisation de la perfection, c'est-à-dire un idéal inaccessible qui n'a de sens que par la tension de l'homme qui cherche à l'atteindre⁷⁶⁰. Mishima, comme l'un de ses personnages, Honda, est fasciné par la beauté qui suspend le temps :

Quelle puissance, quelle poésie, quelle félicité ! Pouvoir abrégé le temps, au moment même où l'on aperçoit la blancheur étincelante de l'apogée⁷⁶¹.

Ce même personnage est subjugué par une pièce de nô auquel il assiste, comme l'a été certainement Mishima. La beauté s'incarne à travers le *shite* dont le déplacement insolite⁷⁶² et la gestuelle codifiée provoquent l'imaginaire du spectateur, poétisent le moindre détail grâce aux jeux d'ombre et de lumière :

C'est à ce moment que la beauté elle-même s'était mise à marcher sous ses yeux. Tel le pluvier des grèves, dont le vol puissant devient à terre une démarche mal assurée, ces *tabis* blancs venaient pendant quelques brefs instants, sur la pointe des pieds, se frayer un passage à travers le monde des hommes. [...] Or c'était là aussi une beauté marquée d'une noble futilité, une beauté en pure perte. [...] Cela n'avait aucun but, aucun sens. D'instant en instant, cela façonnait une beauté qui n'était pas de ce monde⁷⁶³.

⁷⁵⁹ À la manière d'un Baudelaire dans la section « Tableaux parisiens » du recueil *Les Fleurs du mal*, Paris, Hachette, coll. « Biblio lycée », p. 238-260. Mishima représente une modernité urbaine, accablante et décadente, que seule la beauté de la mort peut combattre.

⁷⁶⁰ Comme Baudelaire, Mishima cherchera un idéal dans la mort car le réel ne peut qu'être décevant. Les poèmes du poète français disent pourtant aussi, comme les nôt modernes, à l'époque où ils sont écrits et représentés, la croyance des deux écrivains en une poésie qui mène à l'idéal. Mais plus que chez le poète français, la beauté est un idéal qui ne s'atteint que dans la mort pour l'écrivain japonais.

⁷⁶¹ *L'Ange en décomposition*, op. cit., p. 127.

⁷⁶² René Sieffert précise que l'insolite « c'est ce qui surprend et subjugue le spectateur par sa rareté ». De ce fait découle « la condamnation du réalisme banal, superficiel, qui ne saurait surprendre », introduction de *La Tradition secrète du nô*, op. cit., p. 52.

⁷⁶³ *Chevaux échappés*, op. cit., p. 258-259. Le *shite* devient, sur le plateau du nô, à l'instar de l'albatros de Baudelaire, une créature magnifique et mystérieuse lorsqu'il effectue sa danse mortifère. Mais le personnage a bien conscience que cette beauté appartient à un autre monde, celui de la mort.

Le nô se transforme de cette manière en une cérémonie sacrée qui nous transcende. La mort s'incarne dans le *shite*, cette sculpture animée, ombreuse et lumineuse, qui avance majestueusement sur le devant de la scène. Le théâtre se transforme alors en épiphanie. C'est ce qu'écrit Mishima dans un article (*This is Japan*, 1971) cité par Henry Scott-Stokes :

Le théâtre nô est un temple de beauté, l'endroit où se consomme l'union suprême entre la solennité religieuse et la beauté sensuelle. Aucune autre tradition théâtrale n'est parvenue à un raffinement aussi exquis⁷⁶⁴.

Jusqu'à la fin de sa vie, il reste attaché à l'art du nô, à cette sensualité caractéristique, qu'il relate à plusieurs reprises dans sa tétralogie⁷⁶⁵. Malgré son parcours chaotique, l'écrivain demeure profondément attiré par la poésie du nô et sa puissance dramatique, même au seuil de son *seppuku*.

La beauté tragique naît chez Mishima de la représentation des pulsions animant les personnages, et surtout de celle qui est la plus forte, la pulsion de mort. Ce qui peut nous apparaître inéluctable se dessine dans cette voie irrémédiable, ce « programme tragique »⁷⁶⁶ dont les personnages sont porteurs en eux-mêmes. Le tragique est une nécessité toute intérieure et instinctive dans les nôs modernes, une force qui, dans le nô *Sotoba Komachi*, pousse le jeune poète vers la mort car il sait que « le moment est venu »⁷⁶⁷. C'est ce qui peut expliquer que Mishima, en esthète, est tombé sous le charme de la beauté des arts grecs en général, mais surtout de la sculpture, dont certaines statues marmoréennes lui ont peut-être rappelé la figure du *shite* : « les Grecs avaient le don rare de faire apparaître plastiquement la beauté de l'intériorité comme dans une statue de marbre »⁷⁶⁸. Étudiant cette influence, Annie Cecchi place Mishima entre deux grands concepts, l'apollonien et le dionysiaque, puisqu'elle considère que :

[...] Apollon et Dionysos, représentent en fait, un peu réinterprétés, les pôles fondamentaux de l'esthétique de Mishima. Dionysos incarne le grand élan vers l'unité cosmique et la fusion des êtres, fougue paroxystique et

⁷⁶⁴ *Op. cit.*, p. 252.

⁷⁶⁵ *La Mer de la fertilité*. Dans les quatre tomes, il est fait allusion au spectacle du nô, comme nous venons de le voir dans *Chevaux échappés*.

⁷⁶⁶ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶⁷ P. 46.

⁷⁶⁸ *Les Amours interdites*, *op. cit.*, p. 400.

indifférenciée, qui se teinte chez Mishima de pulsion de mort, de fascination vers le néant. Apollon représente la forme, indispensable pour que puisse se projeter sur scène, dans une sublimation esthétique, ce vouloir-vivre informe et ineffable⁷⁶⁹.

Cette analyse est judicieuse mais nous avons vu que le goût de la mort et du néant, ainsi que le raffinement esthétique qui s'y greffe, sont des données qui existent dans la culture japonaise depuis fort longtemps et ne sont pas propres seulement à Mishima ; c'est donc toute la culture japonaise qui oscillerait entre apollinien et dionysiaque.

Il est intéressant cependant de s'attarder, après avoir signalé les influences classiques japonaises et certaines influences européennes, sur la prédominance de cette idée de clarté dans les pièces de Mishima qu'Annie Cecchi commente ainsi : « il semble toutefois que sa perception première du tragique ait été de l'ordre de la sensation : celle d'une lumière éblouissante »⁷⁷⁰. Il s'agit ici de la lumière que perçoivent les personnages au seuil de la mort, lumière révélatrice de la connaissance ultime, pour Toshinori par exemple, resté seul « dans la pièce brillamment éclairée »⁷⁷¹. La lumière est en effet indissociable de l'ombre qu'elle génère, comme la vie s'accompagne de son corollaire, la mort. Les nôtres modernes inversent cependant le processus puisque ce sont les vivants qui « sont morts »⁷⁷² comme l'affirme Komachi. Les jeux sur la lumière, qui sont représentatifs des jeux d'illusion, réels ou symboliques, nous transportent hors de l'univers quotidien et participent à la chute des masques. À la fin du roman *L'Ange en décomposition*, Honda retrouve la vieille femme qu'est devenue Satoko et constate un changement imperceptible étonnant :

Lorsque, traversant le pont d'un jardin, quelqu'un passe de l'ombre au soleil, il peut changer de visage. Si le beau visage de la jeunesse était celui situé dans l'ombre, pareil, sans plus, était le changement survenu dans ce beau visage de vieillesse qu'éclairait à présent le soleil. [...] Pour elle, les années s'étaient hâtées, non pas vers la décomposition mais bien vers la purification.

⁷⁶⁹ *Op. cit.*, p. 118.

⁷⁷⁰ *Op. cit.*, p. 152.

⁷⁷¹ P. 78. La couleur blanche est traditionnellement la couleur divine au Japon.

⁷⁷² P. 31. C'est une constante des nôtres modernes qui fait des personnages secondaires, des personnages ordinaires, des morts qui s'ignorent. Seuls les protagonistes peuvent ressentir la pulsion de vie, enfantée par leur acuité à percevoir la pulsion de mort.

La peau semblait luire d'un éclat serein ; la beauté de ses yeux était plus claire, brillant comme à travers une patine. L'âge l'avait cristallisé en un bijou parfait⁷⁷³.

La lumière crée ici une forme d'épure, une plastique idéale qui échappe au temps. Le portrait s'élabore à partir d'une atmosphère générale, construite sur la dualité ombre et lumière, vérité et mensonge sans que nous puissions savoir au juste où vérité et mensonge se situent vraiment (vérité dans la lumière ou vérité dans l'ombre ?), créant un tableau⁷⁷⁴ qui représente de manière allégorique et dramatique la beauté tragique telle que la conçoit Mishima. Cette vision rappelle l'esthétique de la fleur qui intègre une vision végétale du monde. Dans le nô se joue une beauté artistique dont le premier symptôme est la lenteur retrouvée du végétal qui se développe. D'où cette patience d'Iwakichi à soigner son « beau laurier »⁷⁷⁵, ce temps d'attente dans lequel se complaisent les *shite*. L'évocation de Satoko rappelle la poétesse Komachi dont la beauté se révèle, malgré les années qui passent. La beauté issue de la sérénité, du *sabi* (patine), prend ici toute sa valeur et se confond avec la beauté de la mort. Dans le roman de Mishima, Hanako cristallise sa beauté dans la pureté. La beauté tragique se confond avec une lumière irréaliste et idéale qui est peut-être celle que perçoit Toshinori sur le seuil de la mort. Elle rappelle cette expérience de Mishima dans un avion qui franchit le mur du son. Cela signifie pour Annie Cecchi qu'il ne conçoit pas la beauté comme chose commune :

Cela montre que, pour Mishima, la beauté n'est nullement une perfection figée, mais un violent arrachement à la platitude du quotidien⁷⁷⁶.

La beauté permet d'accentuer le tragique du monde et de l'existence. Le tableau de la souffrance représentée touche ainsi le spectateur dans son intimité. Il est

⁷⁷³ *Op. cit.*, p. 273.

⁷⁷⁴ Sur la toile de fond viennent s'inscrire les gestes du *shite* et du *waki*, ombres parmi les ombres. Chez Mishima, Aoi, dont le spectateur entend la voix qui demande du secours, apparaît en filigrane lorsque Rokujo et Hikaru sont sur le yacht : « Pendant qu'elle appelle ainsi, s'agitant sur son lit de malade, son ombre, les bras tendus, se dessine sur la voile » (p. 138). La symbolique de l'ombre nous révèle le destin tragique d'Aoi. Cette attirance pour les ombres apparaît déjà dans *Confession d'un masque*, le narrateur évoquant « les héliogravures des sculptures grecques [...] ces gravures en noir et blanc, qui [le] séduisirent le plus. Ce qui était probablement dû au fait que, même sur les reproductions, la sculpture semblait vivante », *op. cit.*, p. 42. L'image d'une statue vivante est aussi celle que véhicule le jeu du *shite* dans le nô.

⁷⁷⁵ P. 85.

⁷⁷⁶ *Op. cit.*, p. 54.

convoqué, chez Mishima, dans une dimension qui le dépasse, en osmose avec l'univers, le contraignant à se soustraire à la seule séduction du spectacle.

Pour que le spectateur entre en communion avec cet imaginaire universel, la scène du nô (*butai*) délimite un espace divisé « en neuf carrés invisibles où se répartissent harmonieusement les forces du yin et du yang »⁷⁷⁷. Les artistes japonais, qui ont cultivé l'art de représenter dans le détail des éléments primordiaux, « savent isoler la beauté »⁷⁷⁸ dans un espace déterminé, un huis clos signe de perfection et non d'emprisonnement, que ce soit une pièce, un jardin ou l'espace du nô. Tout concourt dans le nô à la manifestation de cette beauté, invisible aux yeux du profane⁷⁷⁹. Là, dans cet espace magnifié et symbolique, se jouent en même temps la vie et la mort. Toute l'action du nô aboutit au « geste final [qui] signifie la chute de la vie dans le néant, mais également la cristallisation de la beauté »⁷⁸⁰. Cette beauté se traduit par un changement de comportement des personnages, une noblesse ou un courage qui se révèle dans un érotisme puissant, les conduisant vers la mort. Iwakichi est un vieil homme amoureux d'une femme bien trop belle et trop jeune pour lui, inaccessible en raison de leur statut social respectif. Cependant la mort va donner au vieillard une dignité tragique qui rappelle celle des grandes figures du nô, celle majestueuse de « ces vétérans des antiques champs de bataille »⁷⁸¹. Son désir, depuis son suicide, s'est amplifié : « Depuis ce jour-là, je n'ai fait qu'aller et venir entre vos rêves et cette chambre »⁷⁸², déclare-t-il à Hanako. Comme dans les anciens nôs, les protagonistes deviennent « l'image archétypale de la beauté tragique, associant l'extrême vitalité à la mort immanente »⁷⁸³ ; Mishima écrit

⁷⁷⁷ Armen Godel, *Le Maître de nô*, op. cit., p. 99. Mishima, en plaçant ses personnages dans des lieux restreints reprend en partie cette architecture : un parc avec des bancs en demi-cercle, un bureau, deux immeubles qui se font face, des chambres. Il distingue surtout le côté cour du côté jardin, en les opposant, comme dans le nô *Le Tambourin de soie*. Les didascalies distinguent « une pièce honnête » qui fait face à « une pièce malhonnête », p. 82. Cette dichotomie, reprise par l'antonymie entre les protagonistes et les figurants, suggère la présence des anciennes forces du yin et du yang.

⁷⁷⁸ Georges Banu, op. cit., p. 10.

⁷⁷⁹ Le laurier d'Iwakichi ou l'éventail d'Hanako sont les signes de cette beauté, révélateurs du drame qui se joue. Mishima modernise rarement ces symboles, vecteurs de mort (le téléphone dans le nô *Aoi*). La beauté tragique se révèle surtout par l'intermédiaire du temps, avec la nuit et l'obscurité surtout.

⁷⁸⁰ Annie Cecchi, op. cit., p. 261.

⁷⁸¹ Tanizaki Junichirô, op. cit., p. 70.

⁷⁸² P. 108.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 81.

même qu'« une beauté qui porte un nom ne compte pas »⁷⁸⁴. La dignité tragique ne s'acquiert donc que par la mort qui permet une transfiguration.

Mais il ne s'agit pas d'une manière commune de mourir. La mort implique une douleur inhérente au sentiment de vivre. Mishima est sensible à la mort qui se lit en tout organisme :

La chose qui finalement épargne à la chair d'être ridicule, c'est l'élément de mort qui réside dans un corps vigoureux, en pleine santé : je comprenais que c'était là ce qui soutenait la dignité de la chair. Comme l'on trouverait comiques l'éclat et l'élégance du toréador si son métier n'avait aucun commerce avec la mort⁷⁸⁵ !

La beauté tragique n'a de sens que dans un combat glorieux avec la mort. Le déclin de Komachi ou d'Iwakichi disparaît avec la lutte qu'ils mènent contre la décrépitude, au profit d'une confrontation assumée et clairvoyante face à la mort. La mort digne et belle ne peut être que violente, renforcée par le désir de l'autre. C'est pour cela que la beauté provoque la mort car elle « est-ce qui vous détruit ou ce qu'il faut détruire pour exister [...] la beauté sépare, isole. Elle est sans espoir »⁷⁸⁶. Le nô tend alors au spectateur une glace dans lequel il peut entrevoir la souffrance dernière :

C'est un poids, le poids du malheur que l'on soulève avec peine, c'est une coupe qu'on porte à ses lèvres, c'est le désir de se cacher, c'est le miroir où nous allons regarder avec désespoir, c'est l'arrêt final que l'on nous donne à lire⁷⁸⁷.

Le spectateur assiste à la mise en scène de l'ultime répétition tragique, celle par exemple du jeune poète qui va jouer le rôle de l'ancien amant de Komachi, « le capitaine Fukakusa »⁷⁸⁸. La beauté tragique qui se dégage de cette répétition ne peut que l'émouvoir parce qu'elle met les personnages à nu. Ce ne sont plus des voix, des corps qui s'expriment mais des âmes en souffrance, ce qui en soi est une aporie pour le théâtre. Nous voyons bien ici l'effort qu'un spectateur occidental doit faire pour assister, non à une représentation, mais à un tableau artistique d'où

⁷⁸⁴ *Les Amours interdites*, p. 229.

⁷⁸⁵ *Le Soleil et l'Acier*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁸⁶ Catherine Millot, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁸⁷ Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, p. 89.

⁷⁸⁸ P. 35.

se dégagerait un sentiment esthétique et métaphysique puissant. Le nô serait davantage du côté de l'art que de l'art dramatique. Et Mishima, même s'il tente de moderniser le nô traditionnel en lui confiant une teneur dramatique un peu plus soutenue, ne désire pas se couper du tableau final, arrimé à une métaphysique artistique. Reiko Ohara donne cette définition du beau qui renvoie à la notion de *yûgen* :

Quoi qu'il en soit, ce qu'on appelle le beau dans l'art traditionnel japonais, c'est quelque chose qui est à la fois matériel et immatériel, un souffle d'air qui viendrait ébranler doucement l'âme du spectateur. C'est une forme filtrée du moi que l'on retrouve dans le zen, c'est l'expression d'un monde mystérieux qui fait intimement corps avec celui qui le contemple⁷⁸⁹.

Évidemment, le nô met en jeu des forces plus fortes que celles évoquées par Reiko Ohara. La beauté tragique du nô est unique dans le sens où chaque représentation la met en scène comme une recreation. Elle ne sera jamais reproduite à l'identique malgré la codification. Le sentiment éprouvé diffère à chaque représentation. L'acteur va au bout de lui-même et joue comme si c'était la première et dernière fois, devant un public convoqué à l'émotion. Le spectateur confronté à cette façon de jouer est amené à « entrer en communion avec un moment de beauté »⁷⁹⁰. Gérard Martzel nomme cela « une création continue »⁷⁹¹, ce qui n'est pas très éloigné des pratiques religieuses :

L'art remplit le rôle dévolu jusqu'alors à l'acte religieux et, en dehors de toute préoccupation religieuse, l'artiste n'a d'autre souci que celui de la création d'une atmosphère esthétique qui permette aux spectateurs d'éprouver, dans les meilleures conditions, des émotions capables de procurer les effets bénéfiques que dispensait la cérémonie religieuse [...] ⁷⁹².

La beauté qui se découvre est celle de la mort lumineuse. Les masques tombent. Ils sont d'ailleurs fictifs chez Mishima mais la beauté tragique surgit lorsque les protagonistes s'affrontent dans le clair/obscur de la scène du nô, à visage découvert en quelque sorte. Ils offrent alors au spectateur le tableau authentique de leur souffrance.

⁷⁸⁹ Revue Japon, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁹⁰ Lionel Guillaïn, *op. cit.*, p. 325.

⁷⁹¹ *Op. cit.*, p. 112.

⁷⁹² *Ibid.*

Mishima, dans ses nôs modernes, met en scène l'insatisfaction et la douleur. Il n'y a pas d'échappatoire possible. Les personnages sont acculés au désespoir et à la ruine. Hikaru ne parviendra pas à protéger Aoi de la jalousie criminelle de Rokujo. Iwakichi, « désespéré »⁷⁹³, ne parviendra pas, malgré tous ses efforts, à faire qu'Hanako entende le tambourin. Nulle illumination ou retrouvailles heureuses comme dans les nôs anciens. Paradoxalement, c'est ce qui rend les *shite* heureux, conception que Mishima revendique et qui est peut-être aussi un des éléments de la modernisation des nôs :

Il est fort possible que ce que j'appelle bonheur corresponde à ce que d'autres appellent l'instant de danger imminent. Car ce monde qui m'absorbait, hors l'entremise des mots, m'emplissant ainsi d'un sentiment de bonheur, n'était autre que le monde tragique⁷⁹⁴.

Ce monde tragique comble l'écrivain et il se réalise par-delà les mots. La revendication de Mishima passe donc avant tout par des actes. Son existence l'a confronté très tôt à la mort qu'il associe à une beauté tragique concrète. Le nô ancien représente un art idéal qui donne vie à sa conception esthétique de la mort. Pour lui, la « Beauté [...] semble intimement liée à la souffrance »⁷⁹⁵. Derrière la beauté du masque de nô, se dissimule cette souffrance que Mishima vénère. Le nô moderne est le masque esthétique de l'écrivain qui révèle son aspiration profonde pour la mort. Comme il l'écrit dans son article (*This is Japan*, 1971) :

Et sous son masque, cette beauté doit cacher la mort, car un jour, tout aussi sûrement, elle finira par m'entraîner vers la destruction et le silence⁷⁹⁶.

Porter le masque est une étape vers la mort. Il s'agit pour l'écrivain d'être lui-même, d'assumer ses pulsions et ses perversions à travers l'art dramaturgique du nô. Il y a dans la recherche de la beauté par Mishima un goût pour la destruction. Pour l'écrivain japonais, d'après Henry Scott-Stokes, « la véritable beauté, c'est quelque chose qui agresse, maîtrise, dérobe et finalement détruit »⁷⁹⁷, à tel endroit que nous pouvons parler de morsure de la beauté. La beauté qui mord. La beauté

⁷⁹³ P. 114.

⁷⁹⁴ *Le Soleil et l'Acier*, op. cit., p. 71-72.

⁷⁹⁵ Annie Cecchi, op. cit., p. 269.

⁷⁹⁶ Henry Scott-Stokes, op. cit., p. 252.

⁷⁹⁷ Op. cit., p. 252.

vers la mort. En somme, le double symbole du « Soleil » et de « l'Acier »⁷⁹⁸. Le biographe ajoute un peu plus loin qu'ainsi « la destruction de la beauté est plus belle que la beauté elle-même »⁷⁹⁹. Ces analyses, qui concernent surtout le roman *Le Pavillon d'Or*, enrichissent la lecture et la compréhension des nôs modernes. Les cinq nôs proposent en effet une clôture où la mort va de pair avec une attente désespérée. Pourtant les personnages qui demeurent semblent satisfaits et goûtent à une forme de repos infini⁸⁰⁰. C'est une manière d'accéder à une beauté véritable, une intériorité qui se joue des contingences matérielles. Ainsi « par l'entremise de la beauté, la vérité viendrait à se confondre avec la mort »⁸⁰¹. Tomber en extase devant la beauté tragique est le chemin qui mène à la mort, avec des « pulsions [qui] se retrouvent d'une œuvre à l'autre, puisqu'il s'agit toujours de détruire ou de se détruire, ou les deux à la fois, dans un acte qui unit beauté, violence et érotisme »⁸⁰². Le théâtre favorise la mise en tableau de cette illusion.

2. 3. L'illusion fondamentale.

L'illusion fondamentale dans le nô est incarnée par le *shite*, âme tourmentée qui revient hanter les vivants. Mishima, à partir des nôs anciens qu'il réécrit, réactualise cette obsession primitive que les Japonais ont depuis toujours célébrée dans leurs arts. Monique Sabbah souligne l'importance de ce thème dans la culture japonaise :

En effet, le Japon est l'un des pays au monde où les rites autour de la mort ont atteint un degré de formalisation extrême.

Penser la mort comme un art n'équivaut pas à une simple incidence dans la vie des Japonais mais représente l'aboutissement d'un long cheminement éthique et esthétique⁸⁰³.

Et nous pourrions ajouter métaphysique. À travers le nô se révèle, de manière poétique et dramaturgique, une conception ancestrale de la mort⁸⁰⁴. Nous avons

⁷⁹⁸ Référence à l'ouvrage de Mishima *Le Soleil et l'Acier*, *op. cit.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁰⁰ L'attente conditionne le destin des *shite* Komachi, Toshinori ou Hanako ; attente qui figure la mort.

⁸⁰¹ Hélène Piralian, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁰² Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁰³ Revue *Japon*, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁰⁴ Le nô a toujours représenté par l'intermédiaire du *shite* l'impermanence du monde et la fragilité de ce qui vit, de ce qui est beau avec le symbole de la fleur.

vu notamment que le thème de l'érotisme y est étroitement lié à celui de la mort. L'époque Heian est représentative de cette vision particulière des rapports amoureux. À ce propos, comparant la littérature japonaise et la littérature occidentale, Alain Walter note des similitudes :

Ainsi, chez Saikaku, comme dans la littérature occidentale, l'amour est le levain de la liberté individuelle, et plus particulièrement de la liberté féminine. De plus, dans les deux littératures, dans les deux cultures, la mort de l'être aimé peut conduire à la révélation du sens intime de la vie et mener à l'entrée en religion, qu'il s'agisse, en Occident, d'accomplir en Dieu l'amour humain ou, au Japon, d'accéder dans la sérénité à la vérité du non-être et de la permanence dans l'impermanence. Mais il y aussi, dans les deux cultures, une même recherche de la mort comme réalisation de l'amour⁸⁰⁵.

Pour que la mort soit libératrice, le détachement est une condition essentielle. Sur ce dernier point, nous avons déjà observé que Mishima place ses personnages dans une autre voie, celle de la souffrance et non de l'apaisement. En revanche, la scène du nô demeure, comme dans les nôs anciens, le lieu de rencontre entre les vivants et les morts, le carrefour des songes, lieu de l'illusion, lieu indéterminé, lieu vraiment artistique, lieu du non-lieu. Kishi Tetsuo le décrit ainsi :

La scène du théâtre nô est essentiellement abstraite et n'est pas faite pour donner au public l'illusion de la réalité quotidienne. Elle ne représente aucun lieu précis puisqu'elle les représente tous. [...] La scène reste toujours la même. Deux personnes qui vivent dans deux mondes séparés sont souvent assises l'une à côté de l'autre. La distance qui les sépare ne signifie rien en termes réalistes⁸⁰⁶.

Ce lieu place le spectateur dans une atmosphère particulière, onirique, hors de la réalité et du temps. Bien que les décors et les objets rappellent un contexte réel dans les nôs de Mishima, nous avons montré comment, au moment crucial du dialogue entre le *shite* et le *waki*, les pièces basculaient dans un univers irréel et hors du temps, proprement un « ailleurs ».

⁸⁰⁵ *Op. cit.*, p. 513.

⁸⁰⁶ Kishi Tetsuo, « Des voix de nulle part : Langage et Espace dans le théâtre de Beckett et le Nô », in *Cahiers Renault Barrault, op. cit.*, p. 87.

Ce temps dramaturgique qui s'apparente à celui de la mort devient un temps éternel dans le nô. Dans les nôt de Mishima, le spectateur a l'impression que le temps se ralentit, voire qu'il s'abolit. Avec Komachi, c'est le retour d'un passé glorieux dans « le Pavillon Rokumei, [au] XIX^e siècle »⁸⁰⁷, Rokujo se retrouve avec son amant sur un yacht qui semble surgir de nulle part. De même nous ne savons plus très bien comment le temps s'écoule lorsque Toshinori perçoit la lumière brûlante du « soleil couchant »⁸⁰⁸. Est-ce la réminiscence des bombardements qui ont brûlé ses yeux ? Et combien d'heures, de jours ont passé lorsque le fantôme d'Iwakichi retrouve Hanako ? Cette dernière dit « une semaine »⁸⁰⁹ mais qu'en est-il vraiment, puisque tout laisse à penser que nous nous trouvons dans la nuit des temps. Quant à Hanako dans *Hanjo*, elle se place résolument dans le temps de l'attente. Comme l'écrit Mircea Eliade, « la seule possibilité de sortir du temps, briser le cercle des existences, est l'abolition de la condition humaine »⁸¹⁰. Nous entrons alors dans le moment unique et intense du présent dont Michel Random nous donne les clés :

Dans une action soudaine, il existe un moment placé entre la vie et la mort : c'est l'Instant. L'Instant est hors du temps. Simplement il est. C'est ce qui est éternel en l'homme et en toutes choses. Le guerrier s'habitue à vivre dans les Instants. Dans les Instants, il n'existe plus ni vie ni mort. Chaque affrontement de deux samouraï est, à sa manière, l'art de vivre cet instant. C'est l'instant où être et non-être, en une fraction de seconde, ne font plus qu'un. Il n'existe plus ni vie ni mort. Le sens de l'errance et du voyage, c'est précisément que l'homme vient de nulle part, ne va nulle part. Il est⁸¹¹.

Plus que tout autre, me semble-t-il, Mishima sait saisir cet instant pérenne où la douleur se fige, ce moment où la beauté se cristallise pour annoncer la mort à venir. Le théâtre est alors pleinement conscient de son art qui est celui d'un tableau qui doit peindre l'instant, dans sa fulgurance. Nous pouvons dès lors nous interroger sur ces personnages d'outre-tombe ou d'outre-monde. De quel monde sont-ils issus ? Que signifie leur présence dans cet instant irréel ? Si ces personnages proviennent du monde réel, ils sont étroitement liés, selon les rites

⁸⁰⁷ P. 35.

⁸⁰⁸ P. 73.

⁸⁰⁹ P. 113.

⁸¹⁰ *Op. cit.*, p. 86.

⁸¹¹ *Op. cit.*, p. 76-77.

shintoïstes, à la nature, berceau originel⁸¹², avec laquelle ils communient, comme ce laurier qu'Iwakichi vénère : « Mon beau laurier, je vous demande pardon d'avoir oublié de vous donner à boire »⁸¹³. La mort dans sa dimension sacrée, constitue un retour à la nature. Élaboré à partir de ces concepts, le nô devient « le miroir de ce monde »⁸¹⁴ dans lequel Zeami distingue trois formes de beauté qu'Armen Godel détaille :

Hana – la fleur – c'est-à-dire la beauté visible, qui transparaît et éclate, la beauté révélée.

Yûgen – profond/obscur – c'est-à-dire la beauté invisible ou secrète, contenue ou cachée, la beauté profonde.

Rôjaku – vieux/paisible – c'est-à-dire la beauté qui émane du grand âge, la beauté des choses vivantes qui arrivent à leur terme, la beauté visible de la vieillesse⁸¹⁵.

La métaphore de la fleur suggère cet instant saisissant où la beauté se cristallise. Ce n'est pas un hasard si deux belles femmes se prénomment Hana-ko dans les nôs. En revanche, Mishima privilégie la seconde forme, le *yûgen*, concept que nous avons longuement abordé et c'est certainement déjà chez Zeami la beauté privilégiée, la fleur sublime par excellence. Pour Armen Godel d'ailleurs, « le nô pourrait s'appeler l'art du *yûgen* » car il « il se situe hors l'espace, hors le temps. Son existence ne repose sur rien d'objectif, mais sur la seule expérience sensible qu'éprouve l'être humain »⁸¹⁶. Or l'essence même du nô est constituée de cette expérience ultime pour l'homme qui se confronte à la mort. Les personnages apparaissent au spectateur comme surgissant d'un autre monde et leur regard « est déjà brouillé par la mort, on les dirait aveugles, absents, comme saisis par la lente opération du détachement de leur âme »⁸¹⁷.

⁸¹² Les anciens nôs sont d'ailleurs précis dans leur évocation des saisons. Dans les didascalies initiales du nô ancien *Hanjo*, la saison est indiquée très précisément : « La septième lune, début d'automne », ce qui correspond un calendrier construit selon les mouvements de la lune, *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 35.

⁸¹³ P. 85.

⁸¹⁴ Armen Godel, *Le Maître de nô*, op. cit., p. 118.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

Le seuil que franchissent les personnages des nôs modernes les transporte vers cet espace proprement inscrit dans la dramaturgie du nô, espace du dedans, où les esprits se matérialisent. Ce seuil est franchi par les protagonistes qui entrent côté cour, espace de la mort définitive. C'est de ce côté que « sort précipitamment »⁸¹⁸ l'infirmière et plus tard le fantôme de Rokujo. La traversée de la scène est donc un symbole fort : de la mort à la vie, ou inversement, les personnages n'ont qu'une scène à traverser, une illusion à franchir, un dernier pas, un seul passage, du jardin à la cour, de la cour au jardin. Systématiquement, dans les nôs de Mishima, le côté cour est le côté mortifère, celui d'Hanako, symbolisé dans ce nô (*Le Tambourin de soie*) par le seuil de la fenêtre. Une disposition identique se met en place dans le nô *Sotoba Komachi*, renforcé par un espace bien délimité « en demi-cercle »⁸¹⁹, que vient briser Komachi par sa présence intempestive. Les protagonistes sont donc au centre du plateau, observant la nuit, les étoiles, le soleil couchant qui délimitent leur univers et calquent le temps sur la nature. Cet espace de vie, de l'ailleurs, évanescent, au contraire des portes, des rideaux qui suggèrent la disparition, confine au sacré. Il est le lieu de la révélation, le lieu où le personnage est réellement lui-même. Comme dans les anciens nôs dans lesquels le *shite* franchissait le pont, les personnages entrent et sortent par le côté cour pour atteindre cet espace de vérité. Mishima fait de ce lieu de passage un espace de vacuité où la mort domine, où le personnage se retrouve face à lui-même. Dans les anciens nôs, l'esprit du *shite* retourne d'où il vient, au néant, parée d'une nudité intérieure et délestée de sa douleur. Mais qu'en est-il dans les nôs de Mishima ? Comment le dramaturge, à force de pousser et représenter le seuil, à force de faire concevoir l'ailleurs, à force de nous inviter à la traversée de la scène et de l'existence, s'empare-t-il et représente-t-il l'illusion fondamentale ?

La mort pour Mishima est l'illusion fondamentale à partir du moment où elle est associée à une beauté provenant de la douleur et de la destruction. Ce qui prédomine dans son œuvre c'est « une aspiration à la fusion, à l'exubérance, à la réconciliation d'Apollon et de Dionysos, à l'*hybris*, bref, à un ordre de réalités dépassant le pur classicisme »⁸²⁰. Les personnages évoluent dans un univers que le

⁸¹⁸ P. 127.

⁸¹⁹ P. 26.

⁸²⁰ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 242.

titre de sa dernière tétralogie résume : *La Mer de la Fertilité*. Marguerite Yourcenar s'est attardé sur la signification de ce titre :

On ne peut mieux marquer dès le début que, de ce bouillonnement qui soulève tour à tour quatre générations successives, de tant d'entreprises et de contre-entreprises, de faux succès et de vrais désastres, ce qui ressort c'est Rien, le Rien. Reste à savoir si ce rien, qui se rapproche peut-être du *Nada* des mystiques espagnols coïncide tout à fait avec ce que nous appelons en français rien⁸²¹.

L'extase conduit au néant, la mort est sans appel. Placés dans un état contemplatif et dépouillés de leur costume social, voire de leur existence terrestre, les protagonistes pénètrent dans un espace de vide et de plénitude. Dans les nôs, tantôt cette vérité provient de la clarté de la lune, celle qui symbolise Hanako ; tantôt elle jaillit du soleil couchant qui précède la nuit. Cette lumière finissante a le don de rendre clairvoyant. Les *shite*, dès lors, intègrent leur souffrance, se pétrifient dans cet instant de douleur. La lumière de la vérité les a glacés définitivement. Les nôs de Mishima, à l'instar d'autres arts, ne connaissent pas de dénouement qui « finit bien » comme en Occident. Monique Sabbah insiste sur cette différence fondamentale :

Le cinéma japonais nous présente la mort sous toutes ses formes. La « belle mort » n'est jamais une mort imposée de l'extérieur : celles de l'individu exécuté contre son gré ou du centenaire fauché durant son sommeil ne recèlent aucun indice de « beauté ». Une « belle mort » est au contraire celle à laquelle le sujet adhère complètement et qu'il intériorise comme étant sienne, ou bien encore celle qu'il choisit de se donner au moment où son existence revêt son plus haut prix⁸²².

Les personnages de Mishima veulent échapper aux contingences humaines, inadaptés qu'ils sont à la vie en société, et restent solitaires, même lorsqu'ils aiment, puisqu'incapables de partage et de compassion, vivant dans les regrets et la nostalgie d'un passé qui petit à petit les mène à se retirer de la vie. Komachi

⁸²¹ *Mishima ou la vision du vide, op. cit.*, p. 48. Le rien chez Mishima, semble-t-il, correspond à une libération définitive, par la souffrance et une mort en beauté, désirée, qui nous soustrait à la souillure dans laquelle la vie nous a plongés. Ce rien est aspiration vers l'infini du vide, un retour vers l'univers et l'énergie originelle. Ce qui est frappant chez l'écrivain, c'est qu'il conçoive ce retour dans la douleur.

⁸²² *Op. cit.*, p. 175.

illustre cette attitude par son comportement asocial et son refus d'exorciser le passé. Pour Annie Cecchi, ces personnages se sont murés dans le silence de leur souffrance :

Ainsi le héros tragique chez Mishima n'est pas réellement soumis au revers de la fortune, même s'il rencontre sur son chemin des obstacles que nous nommerons péripéties. Possédé par un fantasme obsessionnel, il cherche à le réaliser coûte que coûte ; la signification des mots « bonheur » et « malheur » est pour lui inversée par rapport à l'usage courant, puisque c'est précisément l'issue fatale qui fascine le héros et conditionne son parcours⁸²³.

Les personnages principaux, dénudés de leurs oripeaux sociaux, à l'image du dramaturge, se complaisent dans des passions extrêmes et fatales. Pour eux, mourir est un choix, un cheminement, une voie. Ils ont en eux le goût du sacrifice que Théo Lésoualc'h considère comme le thème principal du roman *Le Pavillon d'Or* :

C'est l'homme embarrassé de sa laideur trop humaine, de son désir charnel et en même temps de son poids physique, qui se dresse contre la réalité insolente de ce qui est voué à la Beauté⁸²⁴.

Ce sacrifice de soi est aussi l'un des motifs principaux des nôtres modernes. L'œuvre de Mishima nous dit la violence de l'homme et du monde et c'est en cela qu'elle nous choque, mais nous bouleverse aussi, en nous confrontant à l'illusion fondamentale.

⁸²³ *Op. cit.*, p. 128.

⁸²⁴ *Op. cit.*, p. 223.

Chapitre 3

Subversion et transgression.

Nous nous sommes déjà longuement interrogés sur ce qui fait la spécificité des nôt de Mishima et leur modernité. Plus que la forme théâtrale, c'est finalement le traitement du fond qui est une relecture des nôt anciens, et notamment la fin de ces pièces que nous pouvons difficilement qualifier de dénouement, étant donné que l'action se résout par une non-action, ultime illusion. Le dramaturge a la volonté de représenter, derrière la beauté, la prédominance d'une réalité intérieure que la mort révèle, associée à un retour aux rites anciens que nous pouvons percevoir aussi dans le surréalisme japonais⁸²⁵ et le Butô comme le signale Lionel Guillain :

Tous les trois explorent en profondeur la réalité cachée d'un autre monde, qu'il soit des rêves, des morts ou bien des vivants⁸²⁶.

Mishima, attiré par le surréalisme, proche du mouvement Butô, participe à sa manière à une certaine libération du théâtre japonais. Il remet en cause la réalité par le recours au rêve et à l'illusion, dans des nôt modernes où l'érotisme est lié au mystère féminin. Son théâtre, dans lequel les images surprenantes surgissent, nous met au contact d'un autre monde, univers inconscient que les surréalistes ont si souvent cultivé. Il suffit pour cela de s'attarder sur la tirade de Shinako comparant sa présence dans le conseil d'arbitrage à celui « d'une colombe qui se pose sur l'arène au cours d'une sanglante corrida »⁸²⁷ ou celle de l'infirmière prédisant des événements funestes : « Nous nous tenons à l'écart du monde de l'amour, de l'heure de l'amour. Tout ce que nous faisons, c'est de produire au lit

⁸²⁵ Le Japon a découvert le mouvement Dada et le surréalisme dès ses débuts, en 1920, par l'intermédiaire de la peinture. Puis, les Japonais sont sensibilisés aux poètes surréalistes dont les œuvres commencent à être traduites (Aragon, Éluard, Breton entre autres). Mais le pouvoir de l'époque fasciste tente de le faire disparaître.

⁸²⁶ *Op. cit.*, p. 68.

⁸²⁷ P. 59.

un changement chimique»⁸²⁸. Plus étonnant encore apparaît le discours de Toshinori qui demande aux autres personnages de voir au lieu de parler :

Par exemple, je tâche de voir un grand éléphant tout doré qui chemine dans le ciel bleu. Immédiatement, vous devez le voir aussi. Une grande rose jaune se jette par la fenêtre d'un douzième étage. Hier soir, quand j'ai ouvert la glacière, un cheval ailé y était accroupi, un cheval tout blanc. Une machine à écrire cunéiforme. Une verdoyante île déserte à l'intérieur d'un brûle-parfum. Et il faut que vous les voyiez tout de suite, ces merveilles⁸²⁹.

Cette poésie, que nous pourrions qualifier de surréaliste par son recours à des images insolites, manifeste un goût esthétique plus contemporain et moins traditionnel⁸³⁰. Ce théâtre se modernise aussi par le fait que le dramaturge choisit de représenter des personnages qui par leur fonction, leur costume, leurs mœurs, leur langage appartiennent à une époque moderne. Le décor et l'environnement s'inscrivent aussi dans cette vision. Mais la règle de la concordance revendiquée par Zeami s'applique ici et nous pouvons légitimement nous poser la question de la transgression. En effet, nous avons insisté sur les nombreuses références dramaturgiques, les codifications liées aux costumes, aux objets, aux attitudes, au jeu, les retours au passé, à des valeurs, des concepts qui renvoient à des nôs anciens et à une culture japonaise ancestrale. Finalement, en quoi les nôs de Mishima et leur modernité affichée dès le titre sont-ils subversifs et transgressifs ? Si la modernisation existe, où existe-t-elle ? Pas forcément dans la modernisation des nôs, mais peut-être dans leur modernité.

Nous verrons que cela tient avant tout à la manière dont l'auteur peint les passions à l'état brut, à la manière qu'il a d'érotiser la mort avec une dramaturgie qui préfigure la mise en scène de cette mort qu'il ne cesse de répéter,

⁸²⁸ P. 126.

⁸²⁹ P. 65. Comment ne pas penser en lisant ces images à cette phrase de Lautréamont qui illustre l'esthétique des surréalistes : « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », *Les Chants de Maldoror*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 233-234.

⁸³⁰ Précisons toutefois que René Sieffert remarque déjà que « le nô, qui prétend traduire une réalité plus réelle que les vaines apparences, une « sur-réalité », le fait dans un langage qui, parfois, rencontre également celui des surréalistes », *La Tradition secrète du nô*, *op. cit.*, p. 56. C'est par exemple le cas dans le nô ancien *Yoroboshi* lorsque s'exprime le moine dans un discours parfois étrange : « À Naniwa la mer est sans fond/ma peine profonde quel homme peut la saisir ?/Ah les canards mandarins/au-dessous de leur édreton/les pensées de séparation les accablent/Quant aux limandes/au-dessus de leur lit/pend la hantise que la vague ne les désaccouple », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 336. La double image rappelle les associations insolites des surréalistes.

de rêver dans son œuvre et tout au long de sa vie. Ce n'est donc pas sa vision particulière de l'amour qui doit nous surprendre même si, par exemple, l'homosexualité qui est représentée dans *Hanjo* peut paraître subversive. C'est oublier dans ce cas précis que Mishima est inspiré par l'androgynie et que la culture japonaise reconnaissait cette pratique homosexuelle. Annie Cecchi rappelle qu'elle était ancrée dans la tradition :

Par ailleurs, il faut replacer la pratique homosexuelle dans le contexte culturel japonais : dans la société « virile » des samourais, la solidarité dans l'exercice des arts martiaux, sur le champ de bataille, devant le danger, dans la souffrance, pouvait conduire à nouer des relations homosexuelles, platoniques ou non, sans qu'il y eût là la moindre répréhension sociale (on pourrait comparer ces relations à celles des jeunes gens à la palestre, à Athènes, Sparte ou Olympie). L'existence de tels liens n'excluaient nullement par ailleurs une vie familiale⁸³¹.

Il ne s'agit donc pas d'un élément qui peut justifier une transgression. Cette homosexualité fait partie des mœurs « des *émotions humaines*, l'homme ayant deux âmes, la *douce* et la *rude* »⁸³². Nous avons là un des fondements de la croyance en l'androgynie. Les mythes tibétains, d'après Mircea Eliade, sont d'ailleurs fondés sur l'idée qu'« au commencement, les hommes étaient asexués et sans désirs sexuels ; ils avaient la lumière en eux-mêmes, et rayonnaient »⁸³³. Il précise un peu plus loin que Dionysos « était le dieu bisexué par excellence »⁸³⁴. Pourtant, évoquant *Confession d'un masque*, Annie Cecchi souligne que le héros vit mal son homosexualité, qu'il « est traumatisé par ce qu'il ressent comme une tare monstrueuse, un péché à l'égard de la société »⁸³⁵. Ce n'est pas un hasard si les personnages de Mishima semblent à l'écart de la société. En marge de la société comme Komachi ou Hanako, la douleur qu'ils subissent devient obsédante et les contraint à la solitude ; elle nourrit cette folie qui leur « permet d'échapper aux contraintes sociales et d'affirmer une voie de liberté entièrement poétique »⁸³⁶. L'époque de Heian, rappelons-le, donne aussi naissance à des

⁸³¹ *Op. cit.*, p. 14.

⁸³² Odette Aslan, « Sexualité, peau nue et gestuelle », *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 218.

⁸³³ *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, p. 56.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ Alain Walter, *op. cit.*, p. 290.

pièces de nô avec de belles « folles », pièces illustrant une « littérature [qui] a laissé une image de sensualité et de relative liberté sexuelle »⁸³⁷. L'apport de Mishima à une nouvelle conception du nô renvoie donc surtout à une nouvelle façon de traiter le thème de la souffrance et de la mort. C'est pour Théo Lésoualc'h une écriture et une expression tout à fait nouvelles :

L'œuvre de Mishima représente, dans l'expression contemporaine, une tendance littéraire japonaise qui, dans la voie tracée par Cocteau ou Genet et à travers les paysages empruntés au baroque des antiquités grecque, latine et même chrétienne, poursuit avidement l'expérience contemplative du douloureux⁸³⁸.

Mishima, écrivain de la douleur et de la mort, est aussi un écrivain qui possède « une vision fataliste de la littérature »⁸³⁹. Par ce dépouillement devant la mort, ce désir d'habiter les ténèbres, ce goût contemplatif pour le morbide, l'écrivain devient un mystique de la souffrance. Cette conception tragique de l'existence, Mishima la puise dans le shintoïsme mais aussi dans la culture occidentale. Odette Aslan nous éclaire sur cette dernière influence :

« Nous devrions revenir au temps de l'animalité⁸⁴⁰ » : Georges Bataille devient le maître à penser de MISHIMA Yukio et de l'intelligentsia japonaise qui se réclame à nouveau du surréalisme, éradiqué à l'époque fasciste. Un surréalisme porteur de cette « ingénuité où se trouve ruinée l'opposition de la beauté et de la laideur⁸⁴¹ ». Le laid devient le beau ; le laid, c'est-à-dire le sale, c'est le même mot en japonais, *kitanai*. MISHIMA est attiré par la putréfaction, celle peinte sur les rouleaux des Enfers, celle décrite par Baudelaire dans *Une charogne*. Après le fascisme et la censure, les épreuves de la guerre, l'occupation et une nouvelle censure, mais aussi la

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 289. La poétesse Komachi illustre cette liberté poétique et sexuelle dont elle se délivrera par l'illumination dans l'ancien nô, et par la solitude, la déchéance et l'attente dans le nô de Mishima.

⁸³⁸ *Op. cit.*, p. 228.

⁸³⁹ *Correspondance / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima*, préface de Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴⁰ Georges Bataille, préface à *Madame Edwanda*, 1941, rééd. Paris. Union générale d'éditions. 1973, p. 7. L'écrivain a été très attiré par les mystiques orientaux. Il revendique comme Mishima que soient levés les interdits sur la sexualité et la mort. « La vérité des interdits est la clé de notre attitude humaine », déclare-t-il dans son ouvrage *L'Érotisme* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. XI, p. 41.

⁸⁴¹ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. XI, p. 421.

confrontation brutale avec la civilisation occidentale, l'artiste japonais est avide de transgression⁸⁴².

Les nôtres dans les tirades poétiques relatent cette influence surréaliste évoquant par des images violentes la violence qui naît de l'érotisme, ce que l'infirmière dans le nô Aoi nomme « l'heure de l'amour, du combat, de la haine »⁸⁴³. Nous percevons de même dans les nôtres modernes la vision décadente d'un monde qui git dans le chaos, d'une société en ruines dont Toshinori est une victime emblématique. Mishima, en écartant le rideau du théâtre, cherche à rendre visible aux spectateurs ce qui lui semble essentiel. Cela ressemble, selon Lionel Guillain, à « cette expérience du vide, par la mort »⁸⁴⁴ que connaissent les personnes qui ont survécu à un coma :

Cette sensation est toujours suivie par la vision d'un tunnel débouchant sur une lumière aveuglante. Cette manifestation irrationnelle se passe dans un coma très profond au seuil de la mort. [...] Malgré l'arrêt du cerveau et de toute vie, ce passage réel dans la mort est toujours éprouvé dans des états de plénitude et de félicité⁸⁴⁵.

Les témoignages abondent en ce sens et nous pouvons nous demander si le jeune Mishima n'a pas connu cet état lorsque sa famille le croyait mort. Mishima relate d'ailleurs une sensation très proche lorsqu'il monte dans un avion supersonique. Mircea Eliade a étudié ces expériences de lumière :

Entre tous les types d'expérience de lumière [...], il y a ce dénominateur commun : elles font sortir l'homme de son Univers profane ou de sa situation historique, et le projettent dans un Univers qualitativement différent, qui est un tout autre monde, transcendant et sacré⁸⁴⁶.

Par conséquent, les nôtres par leur éclairage particulier, par cette lumière diffuse et différente que le rêve apporte, transportent le spectateur dans un univers particulier, très éloigné du quotidien, dans lequel il est contraint à demeurer. Celui de la mort durable chez Mishima.

⁸⁴² Odette Aslan, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁴³ P. 125.

⁸⁴⁴ *Op. cit.*, p. 75.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Méphistophélès et l'Androgyne, op. cit.*, p. 109.

Par le théâtre, l'écrivain matérialise, incarne et fait partager son désir de mort. Le théâtre participe à une forme d'assimilation et de répétition de l'acte ultime. Annie Cecchi s'attache à montrer l'importance de la représentation dans « l'imaginaire de Mishima : d'un côté, la séduction exercée par le théâtre, le rôle, le masque ; de l'autre, le désir de l'autre, le désir tragique, car voué à l'échec, d'être à la fois le sujet qui désire et l'objet désiré »⁸⁴⁷. La plus forte attirance demeure bien sûr celle de la mort, que Mishima ne va cesser d'évoquer, de répéter, soit par l'intermédiaire de ses personnages, soit en se mettant lui-même en scène : Mishima, par exemple, en 1965, a tenu le rôle d'un samouraï qui se suicide dans le film *Yukodu (Patriotisme)* tiré de sa nouvelle⁸⁴⁸ et il s'est fait photographe en saint Sébastien transpercé par des flèches⁸⁴⁹. Marguerite Yourcenar y voit une répétition générale de l'acte final, une mise en scène :

On peut choisir de voir dans de telles images l'exhibitionnisme et l'obsession malsaine de la mort, explication certes la plus commode pour un Occidental ou même un Japonais d'aujourd'hui, ou, au contraire, une préparation méthodique en vue de l'affrontement des fins dernières, telle que la recommande le fameux traité *Hagakure* inspiré au XVIII^e siècle par l'esprit samouraï, et qu'avait lu plus d'une fois Mishima [...] ⁸⁵⁰.

Ce qui est subversif et transgressif chez Mishima, c'est la mort elle-même et la fascination qu'elle exerce sur lui. Il entretient avec elle un véritable rapport érotique.

3. 1. La réécriture des passions dramatiques.

Le théâtre nô met en scène des passions inassouvies qui se résolvent par un apaisement final, par la destruction du démon qui habite le *shite*⁸⁵¹. Avec Mishima, le final, nous l'avons souligné, se déroule autrement. La passion demeure une souffrance dévorante. Les personnages n'ont d'ailleurs aucune compassion entre eux. Komachi se désintéresse du sort du jeune poète qui vient de mourir et dit à l'agent qu'elle l'a trouvé « ennuyeux ». Elle ajoute de manière

⁸⁴⁷ *Op. cit.*, p. 26.

⁸⁴⁸ Il en est l'auteur, le réalisateur et l'interprète principal.

⁸⁴⁹ Photographie de Shinoyama Kishin en 1966 qui reproduit le tableau de Guido Reni.

⁸⁵⁰ *Mishima ou la vision du vide, op. cit.*, p. 108.

⁸⁵¹ L'esprit du vieux jardinier disparaît ainsi dans le « gouffre de l'amour », *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais, op. cit.*, p. 296.

étonnante : « Je ne lui ai prêté aucune attention. Il est resté là quelque temps à se parler à lui-même, et puis il s'est effondré et étalé à terre »⁸⁵². La passion s'affiche comme un sacrifice inéluctable et désiré, qui n'est pas toujours apprécié à sa juste valeur dans ce monde moderne. Mishima dresse en général un tableau édifiant de ses contemporains tel celui brossé par Yûichi dans *Les Amours interdites* :

« Voilà donc mes semblables », se dit Yûichi en marchant. « La classe sociale, le métier, l'âge, l'apparence physique nous différencient, mais une seule passion nous réunit, le sexe. Quel tissu social ! Ces hommes n'ont plus besoin de coucher ensemble. *C'est dès la naissance que nous couchons ensemble*. Nous haïssant, nous jalouant, nous méprisant, nous aimant juste ce qu'il faut pour nous tenir chaud. Examinons comment avance cet homme qui s'en va par là-bas. Il se tortille, il chaloupe, il balance ses grosses fesses, sa tête ballotte, on dirait un serpent qui rampe. C'est mon semblable, plus proche de moi qu'un parent, un frère, une épouse ! »⁸⁵³.

Sur les traces de Baudelaire⁸⁵⁴, Mishima donne une image pessimiste et misérable de la condition humaine dont il faut assurément sortir par la quête d'une mort en beauté⁸⁵⁵. À l'opposé de la vie humaine dans ce qu'elle a de plus prosaïque et vil, l'écrivain paraît soutenir « l'idée que la mort elle-même est habitée par la beauté »⁸⁵⁶. Le théâtre du dramaturge aux influences classiques se colore alors d'une couleur romantique, dans le sens d'une aspiration puissante. Ainsi explique Henry Scott-Stokes, Mishima, dans les années soixante, est saisi par « une nostalgie sensuelle, antirationnelle, romantique »⁸⁵⁷. Le biographe ne s'explique pas cette aspiration si ce n'est une pensée constante pour le sujet de la mort. Or c'est bien cette mort qui magnifie les personnages dans les nôt. Les personnages de Komachi ou Toshinori sont passionnés d'eux-mêmes et de leur propre mort. Ils revendiquent une passion pour la mort qui les mène à une voie éclairante.

⁸⁵² P. 47.

⁸⁵³ *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁵⁴ « - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! » in *Les Fleurs du mal*, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 200.

⁸⁵⁵ Cette image rappelle aussi les pièces de Samuel Beckett dans lesquelles l'auteur représente une humanité et dans laquelle plus rien ne subsiste. Là aussi les personnages en sont réduits à une vaine attente (*En attendant Godot*). Les nôt de Mishima en revanche restent porteurs de valeurs anciennes que le dramaturge adapte.

⁸⁵⁶ Monique Sabbah, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁵⁷ *Op. cit.*, p. 200.

Tous les personnages concernés directement par la mort sont attirés par ce gouffre qu'elle constitue, ce néant auquel ils vont s'identifier. Cela dénote de leur part « une aspiration vers l'ailleurs, un ailleurs représenté par la mort ou par une évasion hors du monde »⁸⁵⁸. Cet ailleurs désiré qui s'apparente à « un fantasme dédoublé de la mort : rien n'est aussi délicieux ni sensuel que le goût de la mort tant qu'il ne se présente pas comme tel »⁸⁵⁹. Le personnage est aveuglé par sa passion, enfermé dans un désespoir définitif qu'il savoure. De la folie éprouvée par cette passion naît alors une solitude radicale qu'analyse Armen Godel en s'appuyant sur le nô *Hanjo* de Mishima qu'il compare à celui de Zeami :

Avec la distance, je me rends compte qu'en accolant *Hanjo* de Zeami à celui de Mishima, j'ai transmué le nô du temps présent en un nô du rêve, où la partie rêvée serait la passion errante et folle de Hanako, revécue dans le rêve par sa compagne Jitsuko, ce personnage d'aujourd'hui créé par Mishima. Une Jitsuko qui chercherait à s'approprier une passion exemplaire d'autrefois, afin de conjurer sa terrifiante solitude dans notre monde moderne⁸⁶⁰.

Cette interprétation confirme le statut de *shite* d'Hanako chez Mishima. Le personnage de Jitsuko nous apparaît alors comme un double de l'écrivain, et le nô une mise en abyme emblématique de la quête de Mishima. Iwakichi est un autre exemple d'une passion solitaire qui se résout dans la mort. Son démon revient ensuite avec dignité, mais aussi avec fureur, « maudi[ssant] »⁸⁶¹ Hanako, pour que s'exauce enfin son désir passionné, avant de disparaître définitivement, inapaisé. Sa rencontre avec Hanako a-t-elle réellement eu lieu ou est-elle un fantasme ? L'essentiel est que l'amour n'existe pas vraiment chez Mishima. Sur le devant de la scène s'animent surtout des passions dévorantes et mortifères.

La passion peut pousser également le personnage à vouloir détruire l'autre. Cette envie de tuer correspond souvent chez Mishima « au désir de profaner et de tuer la beauté parce qu'elle est trop belle »⁸⁶². Cette envie de

⁸⁵⁸ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁵⁹ Yasuo Kobayashi, « Le lieu vide de Yukio Mishima », in revue *Japon*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁶⁰ *Le Maître de nô*, *op. cit.*, p. 143-144.

⁸⁶¹ P. 112.

⁸⁶² Diane de Margerie, *op. cit.*, p. 26. Dans le nô Aoi, Rokujo en cherchant à se venger de la femme d'Hikaru, rêve aussi de la défigurer « *en plaçant ses mains gantées sur le visage d'Aoi*. / Aoi rêve maintenant que son visage est devenu hideux », p. 128.

profanation liée au désir de tuer est une constante de l'œuvre de Mishima dont Théo Lesoualc'h explique la provenance culturelle :

La mort surtout qui plane comme une ombre vague au-dessus du défi érotique. La mort qui, dans ce pays, est restée plus qu'ailleurs un objet de terreur, parce qu'elle rôde sur un terrain de l'impur, parce qu'elle se fait l'oubli des passions inassouviées, la mort, qui – en toute occasion – ne peut que soulever le dégoût physique. C'est la mort, en effet, signe encore du retour aux effluves bénis, qui attire encore une fois Mishima dans ses rets [...] ⁸⁶³.

Nulle terreur ou dégoût chez Mishima pour la mort qui est, bien au contraire, souhaitée et désirée. C'est dans cette attirance que se lisent la transgression et la subversion. Cette horreur de la mort véhiculée par le shintoïsme, l'écrivain l'absorbe, la revendique et l'amplifie. La mort devient par la force du théâtre nô esthétiquement belle et désirable, provoquant en même temps l'effroi du spectateur. Nous assistons, émus, à la représentation du désir passionné ressenti par Rokujo pour Hikaru ; mais nous sommes aussi effrayés par la haine féroce et redoutable qu'elle nourrit à l'égard d'Aoi, un désir de mort que son « fantôme vivant » ⁸⁶⁴ va accomplir. La passion devient ici destructrice et plonge tous les personnages dans une nuit sans fin. La jalousie crée, au Japon, surtout dans la littérature érotique, des fantômes monstrueux.

Pour autant, c'est bien la passion pour un mort ou pour la mort qui domine. L'érotisme accède au sacré en se confrontant à la mort et il devient « une possession » ⁸⁶⁵. Chez Mishima, aucune purgation des passions n'intervient puisque « sur le chemin de l'amour, il y a la mort, et celle-ci seule donne à l'amour toute sa valeur » ⁸⁶⁶. De là découle le comportement du jeune poète face à Komachi. Il sent la mort venir mais il ne peut s'empêcher de contempler la beauté mortifère de Komachi, de lui dire qu'elle est « belle » ⁸⁶⁷. Iwakichi, lui aussi, se retrouve devant la belle Hanako qui a provoqué sa mort et, son démon, tente une seconde fois de la séduire malgré les réticences de la jeune femme : « Mon tenace

⁸⁶³ *Op. cit.*, p. 242.

⁸⁶⁴ P. 127.

⁸⁶⁵ Théo Lesoualc'h, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁶⁶ Alain Walter, *op. cit.*, p. 272.

⁸⁶⁷ P. 46.

amour vous effraie, et vous tâchez, je suppose, de me faire lâcher prise »⁸⁶⁸. La passion porte différents masques dans les nôs de Mishima mais le masque de la cruauté est incontestablement celui que portent les femmes, figures allégoriques de la mort. La pulsion du désir renvoie inéluctablement à la pulsion de mort. Pieyre de Mandiargues en conclut :

Dans cette vue, le grand Mishima est tout à fait ambigu, parfaitement double, habité par le jour et par la nuit, par le bien et par le mal, par l'amour de la vie et l'amour de la mort...⁸⁶⁹

L'ambiguïté affichée dans les nôs est un signe de la transgression. En privilégiant le domaine de la mort, en refusant que le *shite*, prisonnier d'un monde en crise, s'en retourne sur la voie de l'apaisement ou de l'illumination, Mishima réinvente le rapport au sacré : là se situe l'espace transgressif du dramaturge. L'écrivain est d'ailleurs partagé entre des pulsions opposées et contradictoires qui sont l'essence même de ses pièces de nô.

3. 2. *Éros et Thanatos* en scène : le jeu des pulsions.

Mishima a cultivé dès son enfance une fascination pour la beauté tragique qu'il associe à la représentation de saint Sébastien par Guido Reni ou à la figure de Jeanne d'Arc. Par ailleurs, comme l'a souligné Annie Cecchi, cette attirance de l'écrivain s'accompagne d'une tendance à construire ses œuvres d'une manière classique, associée à des élans romantiques, nés de pulsions profondes et parfois contradictoires :

On comprend ainsi que l'opposition simple classicisme/romantisme ne rend pas compte du réel « fonctionnement » de Mishima, homme ou écrivain. La vie et la mort, la construction et la destruction ne sont pas pour lui des termes opposés, mais dialectiquement liés. Le terme qui transforme l'opposition en tension esthétiquement et existentiellement fascinante est le mot « tragique ». Comment s'en étonner ? Dès le premier chapitre de *Confession d'un masque*, dès l'épisode du vidangeur, donné par Mishima comme « son plus ancien souvenir », conditionnant toute sa vie, se forgeait

⁸⁶⁸ P. 111.

⁸⁶⁹ Document « Voyage au Japon » in *Cahiers Renault Barrault, op. cit.*, p. 5.

l'image archétypale de la beauté tragique, associant l'extrême vitalité à la mort immanente⁸⁷⁰.

Derrière le masque de cette beauté tragique que Mishima observe, fasciné, se profile, vivante, la mort. À l'instar de jeune poète du premier nô qui voit en Komachi, sous son masque de vieille mendicante, une beauté désirable qui ne peut être que la mort, Mishima associe deux pulsions : *Éros* et *Thanatos*. Paradoxalement, il « ne veu[t] pas mourir »⁸⁷¹ mais il est attiré irrésistiblement par la célébration de ce qui va causer sa perte. Il « provoque la volupté, c'est la réalité qui l'exige. La mort est désirée pour confirmer la vie »⁸⁷². *Éros* et *Thanatos* sont étroitement liés dans les nôt de Mishima, qui cherche, comme le rappelle Lionel Guillaïn, à arracher le masque, à montrer la mort sans fard, avec un esthétisme qui en révèle à la fois la puissance et la monstruosité, et en même temps la fascination :

En réfutant son appartenance culturelle à la beauté sacrée, Mishima nous entraîne dans l'univers libéré de l'érotisme et de la mort⁸⁷³.

Cette mort devient attirante et séduisante à l'image de Komachi dont le jeune poète ne perçoit plus qu'elle est « laide »⁸⁷⁴. Laideur et beauté s'amalgament pour se constituer en une image idéale de la mort, lieu ou non-lieu où toutes des distinctions s'abolissent ainsi que toutes les contradictions. Komachi se définit elle-même comme « une laide beauté »⁸⁷⁵. Derrière le masque de la laideur se profile, implacablement la beauté de la mort. La symbolique est ici inversée dans la mesure où la laideur est enfantée par la beauté tandis que la mort devient séduisante et désirable. Annie Cecchi met en évidence le lien entre le thème de l'érotisme et celui de la mort en évoquant l'article que Mishima a consacré à Georges Bataille :

Chez Bataille, poursuit Mishima, il y a « convergence entre sexualité et sacrifice : mettre à nu la victime est le premier pas vers la dissolution. Par la mort de la victime, les hommes sont confrontés au spectacle évident de la

⁸⁷⁰ *Op. cit.*, p. 81.

⁸⁷¹ P. 46.

⁸⁷² Henri-Alexis Baatsch, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁷³ *Op. cit.*, p. 334.

⁸⁷⁴ P. 44.

⁸⁷⁵ P. 34.

continuité de l'être, ce qui constitue le fondement même du sentiment du sacré ». [...] Or ces thèmes, ensemble ou séparément, figuraient dans l'œuvre de Mishima bien avant la rencontre avec Bataille. [...] En effet, la fusion de l'érotisme avec la mort apparaît dès le premier chapitre de *Confession d'un masque* : nous avons vu que tous les jeunes gens désirés par l'enfant exerçaient, à ses yeux, des métiers tragiques et étaient voués à une mort imminente, qu'il s'agisse du vidangeur, des conducteurs de tramway ou des soldats en sueur partant pour la Mandchourie⁸⁷⁶.

Ce sont des corps quotidiens, dans l'effort qui donnent naissance aux premiers émois érotiques du jeune Mishima, auxquels il faut ajouter ceux qui sont issus de grandes figures tragiques comme Jeanne d'Arc ou saint Sébastien. Ces figures comme dans les nôtres modernes ont le statut de victime. Les protagonistes sont des victimes de l'autre ou sont victimes d'eux-mêmes. Aoi par exemple est victime de la jalousie de Rokujo mais cette dernière est aussi sa propre victime. *Éros* et *Thanatos* forment donc un couple idéal aux yeux du dramaturge. Francine Ninane de Martinoir précise que Mishima est subjugué par cette union et encore plus quand la cérémonie est raffinée comme chez Sade :

L'amour est lié à la pulsion de mort, à l'anéantissement de l'autre et de soi-même, et c'est ce que Mishima trouve chez Sade, c'est également ce besoin de détruire qu'il pressent en lui comme une des instances les plus fortes⁸⁷⁷.

Ce sentiment de ruine, qui domine à la fin des nôtres, témoigne de l'importance du désir de mort.

Comment expliquer cette pulsion vers *Thanatos* ? Que révèle ce désir de mort ? Nous savons que Mishima, lorsqu'il était enfant, a frôlé la mort à plusieurs reprises et que son imaginaire a développé très tôt une prédilection pour la douleur et la fin dernière. Catherine Millot ne s'étonne d'ailleurs pas de cette présence constante du désir de mort chez les écrivains Gide, Genet et Mishima :

Plus que d'autres, leur vie fut placée d'emblée, par le deuil ou l'abandon, sous le signe d'un désir de mort. Comme si, en eux, elle avait voulu s'invaginer, réintégrer de force son origine. [...] Il leur fallut d'origine

⁸⁷⁶ Mishima, « *L'Erotisme de Georges Bataille traduit par Muro Junsuke*, en 1960, cité par Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁷⁷ *Op. cit.*, p. 101.

inventer un nœud : celui qu'ils firent avec le sexe pour tenir la mort en lisière. [...] Ils étaient désirés morts : pour eux, la mort devint désirable⁸⁷⁸.

Le désir de mort est par conséquent le plus fort, apparaissant comme une nécessité, une voie inévitable, car cela reste un désir insatisfait qui stimule l'imaginaire de ces écrivains.

Bien avant Mishima, le nô mettait déjà en scène ces fantômes inassouvis, que la mort se refusait à accueillir pleinement en son sein. Or dans les nôs modernes, les fantômes, les démons, les déments renvoient à cette constante de Mishima qui privilégie l'image, le rêve et le souvenir de mort. À part quelques détails comme les « haillons répugnants »⁸⁷⁹ qu'elle porte ou sa laideur, nous ne découvrons que peu de choses de l'apparence de Komachi. Nous pouvons nous demander en effet quel est le statut du *shite* chez Mishima. Appartient-il au monde des morts ? Est-il un double du *waki* ? Ne naît-il pas du désir de ce dernier ? Pour le spectateur japonais et son imaginaire, il est surtout la figure connue, issue de la tradition du nô, qui redevient cette figure de mort lorsque le passé ressurgit. Le spectateur peut douter de l'identité de Komachi jusqu'à ce qu'elle redevienne dans un retour au passé, cet « ange descendu du ciel »⁸⁸⁰, cette poétesse adulée et pour laquelle on se sacrifie. Mais la beauté de Komachi n'est pas donnée à voir, seulement à ressentir ou pressentir. Le spectateur se retrouve dans une position identique au jeune poète. Cette reconnaissance intervient un peu différemment dans chaque nô mais ce sont ces *shite*, visiteurs de l'au-delà, sur lesquels se concentre le jeu des pulsions, tensions invisibles, que le spectateur est convié à imaginer à partir de la confrontation des protagonistes. *Thanatos* l'emporte sur *Éros* libérant l'imaginaire d'un public plus contemporain. Dans les nôs modernes, l'imaginaire de Mishima rencontre ainsi l'imaginaire mythique des nôs. L'attrance de l'écrivain pour l'érotisme et la mort est une dominante du tragique que son œuvre révèle qui, quand il rencontre l'imaginaire mythique des nôs, perd alors sa nature transgressive.

Les nôs sont représentatifs de ce qu'éprouve Mishima lorsqu'il évoque la mort, à savoir un puissant sentiment de désir, qui guide certains de ses

⁸⁷⁸ *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁷⁹ P. 36.

⁸⁸⁰ P. 37.

personnages, le jeune poète ou Iwakichi par exemple⁸⁸¹, vers le sacrifice ultime. C'est ainsi qu'il en parle d'ailleurs dans *Le Japon moderne et l'éthique samouraï* : « On doit mourir d'amour et la mort purifie tout »⁸⁸². La mort est dans les nôtres l'élément qui amplifie, exacerbe tous les sentiments éprouvés par les protagonistes. « J'aimerais autant mourir, maintenant, ici même. Une telle occasion ne se présente qu'une fois au cours d'une vie »⁸⁸³ déclare avec fougue le jeune poète à Komachi. Ainsi la mort est, pour le dramaturge, « la conjonction irréfutable [...] de la beauté, de l'orgasme et de la mort »⁸⁸⁴. Elle est, éminemment esthétisée, dramatisée, ce lien indispensable pour atteindre la vérité, pour être pleinement et définitivement soi. Chez l'écrivain japonais, cela passe par la douleur et la souffrance qui éternisent cette extase provoquée par la mort que Catherine Millot commente ainsi :

Si l'érotisation de la mort permet de faire comme Genet, de l'abandon un bonheur, ou comme Mishima, de la douleur un plaisir et de la perte une joie, les menaces de destruction deviennent autant de promesses de jouissance⁸⁸⁵.

La fin des nôtres marque un renversement surprenant car le dramaturge s'éloigne de ses prédécesseurs en faisant du passage à la mort une jouissance. Les personnages, à l'image de Toshinori, Komachi ou Hanako, demeurent sur ce seuil, comblés de douleur, jouissant de leur souffrance :

Le manque, le deuil deviennent tout simplement impossibles : toujours, la perte se transcende en jouissance. Infernal triomphe⁸⁸⁶.

Ce qui est frappant dans certaines œuvres de Mishima, et notamment dans les nôtres modernes, où le dramaturge trouve un medium privilégié pour combler sa jouissance esthétique morbide, c'est que, comme l'écrit Annie Cecchi, le réel est « sublimé par la beauté érotique de la mort proche »⁸⁸⁷. Il s'avère que ce constat n'est jamais aussi probant que lorsqu'il s'agit d'une mort érotique. La mort

⁸⁸¹ Le vieux jardinier, dans le nô ancien *Aya no tsuzumi*, disparaît déjà « au gouffre de l'amour », *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 296. Mishima reprend donc à son compte d'auteur cette analogie entre *Éros* et *Thanatos*.

⁸⁸² Op. cit., p. 31.

⁸⁸³ P. 43.

⁸⁸⁴ Henri-Alexis Baatsch, op. cit., p. 36.

⁸⁸⁵ Op. cit., p. 12.

⁸⁸⁶ Ibid., p. 14.

⁸⁸⁷ Op. cit., p. 48.

comme réalisation de l'amour possède une intensité à la fois poétique et émouvante dans la nouvelle « Patriotisme »⁸⁸⁸. Dans son suicide, le lieutenant Shinji Takeyama⁸⁸⁹ est assisté par sa femme. Un lien très fort unit les deux époux que la mort va réunir définitivement. Avec un lyrisme et une poésie proches de celles des nôtres, avec une dramaturgie rigoureuse, Mishima nous fait vivre les dernières heures de ce couple. Ils font l'amour et leurs dernières étreintes au seuil de la mort sont intenses et poignantes. Rien ne peut les séparer. Le lieutenant est déterminé. Son acte est un acte guerrier et sacrificiel que la présence de sa femme conforte :

Cet acte exigeait autant de volonté que se battre exige de courage ; c'était une mort dont la dignité et la qualité n'étaient pas moindres que celles de la mort en première ligne. [...] Mourir solitaire sur le champ de bataille, mourir sous le beau regard de sa femme...n'allait-il pas mourir à la fois de ces deux morts, réaliser leur impossible unité, douceur pour laquelle il n'est pas de mots ? Tous les instants de sa mort seront observés par ces yeux admirables – un souffle de fleurs et de printemps l'emportera vers la mort⁸⁹⁰.

La mort sous le regard de l'autre intensifie ce moment qui devient un instant de volupté hors du temps. Reiko, quant à elle, éprouve aussi un sentiment d'admiration et de volupté à l'égard de son mari. Mais ce que va découvrir et contempler la jeune femme, c'est que la mort révèle la souffrance qui se cache derrière le masque de la beauté :

La souffrance que contemplait Reiko flambait aussi fort que le soleil d'été, entièrement étrangère à la peine qui semblait lui déchirer l'âme. La souffrance augmentait sans fin, montait. Reiko voyait son mari accéder à un autre univers où l'être se dissout dans la douleur, est emprisonné dans une cellule de douleur et nulle main ne peut l'approcher⁸⁹¹.

Reiko nous fait penser à Komachi, Hikaru, Kaneko, Shinako ou Jitsuko qui contemplent la douleur de l'autre sans pouvoir vraiment l'approcher. Mais c'est bien le désir qui l'emporte, c'est le désir qui crée l'égarement qui mène à la mort.

⁸⁸⁸ Mishima, « Patriotisme », in *La Mort en été*, Paris, Gallimard, 1983.

⁸⁸⁹ Suite à l'échec d'une mutinerie de son bataillon le 28 février 1936, Le lieutenant, indigné, décide de pratiquer le *seppuku*, suicide rituel. Sa femme Reiko décide aussi de se suicider en se poignardant après la mort de son mari.

⁸⁹⁰ *Op. cit.*, p. 193-194.

⁸⁹¹ *Op. cit.*, p. 195.

3. 3. De l'égarement érotique à la mise en scène de la mort.

Pour Mishima, l'érotisme est irrémédiablement lié à l'idée de mort, le désir ultime étant le désir de mort. Pour le dramaturge japonais, féru de littérature classique, le nô constitue le véhicule idoine pour représenter la mort saisissante. Que ce soit une mort réelle ou une mort imaginée, Mishima ne semble pas faire de véritable distinction, comme s'il avait déjà expérimenté cette fin dernière. De là nous vient le sentiment que la frontière entre le réel et l'imaginaire est abolie chez l'écrivain qui finalement se joue de l'illusion. Il est vrai que reviennent dans toute son œuvre des références, des évocations de morts violentes, des spectacles d'amants suicidaires et des témoignages de personnages ayant assisté à des nôs. C'est comme si la mort, que Mishima a souvent côtoyée, envahissait son univers mental au point d'en devenir une réalité permanente, esthétisée, au point d'être désirable, tension de tous les désirs.

Dans plusieurs textes la mort fait de la vie un théâtre. Les images abondent en ce sens :

Au moment où elle vit le lieutenant s'enfoncer le sabre dans le côté gauche et la pâleur de la mort descendre sur son visage comme un rideau descend sur une scène, Reiko dut se contraindre pour ne pas se précipiter vers lui⁸⁹².

La comparaison avec le rideau du théâtre suggère que la vie est un spectacle, une illusion, et que la mort est la réalité. Reiko, la femme du lieutenant, qui effectue à ce moment précis le *seppuku*, assiste non seulement à la mort de son mari, mais surtout au spectacle de cette mort, réalité dès lors tangible et sensible. Pour le rejoindre dans cette réalité, elle sait qu'elle devra elle aussi, ultime preuve d'amour, se sacrifier. *Éros* et *Thanatos* triomphent dans cette mise en scène tragique. Cette fascination pour l'illusion que constitue le théâtre, Mishima la revendique :

Chacun dit que la vie est une scène de théâtre, mais la plupart des gens ne semblent pas obsédés par cette idée, du moins pas aussi tôt que je le fus. Dès

⁸⁹² *Ibid.*, p. 195.

la fin de mon enfance, j'étais déjà fermement convaincu qu'il en était ainsi et que j'aurais un rôle à jouer sur cette scène, sans révéler mon véritable moi⁸⁹³.

Cet extrait nous révèle une des clés, selon moi, des nôt modernes puisque le narrateur signale son envie de se mettre en scène, d'y faire jouer à l'aide du masque son identité, sa conscience sans que nous puissions la reconnaître immédiatement. Dire la vérité, être soi-même passe donc par la représentation. Or toute la vie de Mishima s'écrit, même son acte final, dans une démesure de la représentation et de l'illusion, une spectaculaire mise en scène du désir. Le nô qui privilégie la mise en scène érotique de la mort nous conduit certainement vers ce qui est l'essence même de l'art de Mishima.

Nous pouvons alors nous demander ce qui pousse l'écrivain à choisir prioritairement des nôt de femmes, des nôt où l'érotisme domine. Plus qu'un thème privilégié, un lieu commun de la littérature japonaise de l'époque Heian, l'érotisme se joue sur la scène du nô, l'endroit où fantasmes, imaginaire et libération des pulsions se conjuguent. Le plaisir dans la douleur est une émotion absolue lorsqu'il s'accomplit dans la mort. Même dans la mort, le fantôme d'Iwakichi continue de proclamer son attirance pour Hanako : « Même maintenant, je vous désire ! »⁸⁹⁴. Les nôt modernes mettent en scène un égarement érotique qui est une voie idéale vers la mort. Le protagoniste du roman *Amours interdites*, Shunsuké, affirme que c'est cette voie que l'artiste doit rechercher :

L'émotion qu'entraîne l'œuvre d'art affine avec une telle acuité la conscience de la vie : n'est-ce pas simplement parce qu'il s'agit de l'émotion causée par la mort⁸⁹⁵ ?

Analysant *La Maison de Kyoto*, œuvre de Mishima, Hélène Piralien évoque le personnage d'Osamu, acteur de théâtre, qui finit par confondre la réalité et la scène : « du fait qu'il n'avait expérimenté ni l'une ni l'autre, la mort au théâtre et la mort véritable se ressemblaient en gros »⁸⁹⁶. Mishima, à l'instar de son personnage, semble ne jamais quitter la scène de la mort. D'ailleurs s'agit-il d'un

⁸⁹³ Mishima, *Confession d'un masque*, op. cit., p. 101.

⁸⁹⁴ P. 113.

⁸⁹⁵ Op. cit., p. 194.

⁸⁹⁶ Op. cit., p. 35.

espace de mort ou de morts ? Dans quel univers le dramaturge transporte-t-il le spectateur ? S'agit-il de dire la mort et la monter pour l'apprivoiser, l'occuper, la sublimer ? Hélène Piralien suggère un espace où le corps est « suspendu entre la vie et la mort, corps intermédiaire entre un corps vivant et un corps mort, corps délirant, corps de limbes »⁸⁹⁷. Le personnage de Toshinori incarne ce corps « sans forme » mais qui est « lumière à l'intérieur d'un corps transparent »⁸⁹⁸. Tous les *shite* des nôs semblent plongés dans cet état intermédiaire dans lequel la mort les fige, cet égarement infini que les nôs de Mishima dramatisent à l'excès.

Il ressort de cette observation d'une prédominance de la mise en scène de l'érotisme associé à la mort que Mishima est en quête de lui-même et de sa propre mort, que toute œuvre prépare à cette rencontre, surtout les *Cinq nô modernes*. L'Homme, d'après Françoise Dastur, a toujours eu conscience de cette mort :

Ce qui est en tout cas certain, c'est que cette fin qu'est la mort propre se présente, dès qu'il y a pensée, c'est-à-dire représentation, comme un thème privilégié pour celle-ci, à tel point qu'on peut soutenir que l'humanité n'accède à la conscience d'elle-même qu'à travers l'affrontement de la mort⁸⁹⁹.

La représentation de la mort, son culte sont une constante de toutes les cultures. La mort est un sujet qui a toujours été une préoccupation primordiale de l'humain. C'est par sa représentation ritualisée ou esthétisée que ce dernier a toujours tenté de s'y accoutumer. Or cet affrontement en définitive ne peut s'effectuer que seul : solitude du passant, du passage, de la traversée, qui n'exclut pas le public, bien au contraire, tenu dans l'ombre, mais présent. La pitié, la compassion n'y changeront rien. Les personnages des nôs de Mishima sont conscients de cette limite : celui qui souffre à en mourir reste solitaire quoi qu'il arrive. Les *shite* de Mishima restent seuls, même Hanako dans l'attente, à l'opposé de Jitsuko qui, elle, « n'attends rien »⁹⁰⁰. Et c'est cette solitude qui leur fait éprouver un sentiment de plénitude, qui leur fait découvrir le goût du néant et de l'absolu, vers quoi tendent tous leurs désirs. Cette perspective est aussi celle des *waki*. Dans le cas du

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹⁸ P. 65.

⁸⁹⁹ Françoise Dastur, *La Mort : essai sur la finitude*, Paris, Hatier, 1994, p. 7.

⁹⁰⁰ P. 168.

sacrifice, personne ne meurt vraiment avec nous-mêmes, comme le rappelle Françoise Dastur :

Si bien que, même dans le cas du sacrifice accompli par amour, ce n'est pas de la mort *de l'autre* qu'il s'agit, en fait, mais bien de la perte irréparable que serait celle-ci *pour nous*, qui préférons n'y pas survivre. C'est précisément parce que, dans cette forme insigne d'être avec l'autre qu'est l'amour, je m'inclus *moi-même* dans sa mort que je ne pourrai jamais faire l'expérience de sa *propre* mortalité⁹⁰¹.

C'est un lieu commun de dire que nous sommes toujours le premier à mourir. En revanche, nous pouvons observer que la mort, omniprésente dans l'œuvre de Mishima, parle de lui, parle pour lui. Lorsque le dramaturge réécrit des anciens nôt, il réinvente une culture de la mort si présente dans l'esprit japonais, fondant ainsi une mythologie à la fois personnelle et atemporelle.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 45-46.

QUATRIÈME PARTIE

L'ART DU NÔ CHEZ MISHIMA : UN THÉÂTRE DES VANITÉS.

Pénétrer le territoire des morts, que matérialise le nô, même modernisé, c'est entrer dans le domaine du sacré. Or ce qui apparaît comme sacré nous projette souvent dans un monde d'interdits et de tabous comme l'a bien montré René Girard. Assister à une pièce de nô, c'est toujours vivre cet évènement si particulier où les vivants rencontrent les morts. Le théâtre, interface entre réalité et illusion, est aussi l'interface entre illusion d'être vivant et illusion de vivre la mort. Le spectateur est ainsi plongé dans la profondeur du sacré, qui rappelle que les auteurs de nôs se sont inspirés des rites shintoïstes, nés de croyances animistes⁹⁰². Issus de ces croyances, les nombreux *kami*, esprits représentant les forces invisibles de la nature et de l'univers, sont symboles du sacré au Japon. Ces *kami* sont parfois les esprits des morts que les vivants craignent. La mort, considérée comme impure, et surtout la présence des morts, font l'objet dans le shintoïsme d'une peur primordiale, que nous observons dans toutes les civilisations, d'où la nécessité de rites qui permettent de l'exorciser, afin que les êtres humains puissent mieux se construire et exister. Au Japon, le bouddhisme a favorisé, par la suite, une réconciliation avec la pensée de la mort, en prônant son acceptation dans une attitude de détachement qui mène au nirvâna. Le théâtre nô subit cette double influence, tradition ancestrale dans laquelle se situent exactement les nôs de Mishima, malgré leur modernisation. « L'illumination »⁹⁰³ à laquelle accède Komachi dans l'ancien nô se transforme en attente, en nihilisme chez Mishima, dans un monde moderne où il n'y a peut-être plus rien à espérer : la vieille femme se remet à compter lugubrement et « soigneusement ses mégots »⁹⁰⁴. Derrière cette modernité qui pourrait bien être privée de sacré ou de transcendance, il est parfois difficile de distinguer ce qui renvoie au shintoïsme de ce qui est influence bouddhiste. Le détachement des personnages de Mishima peut nous faire penser à la vacuité bouddhiste mais en même temps l'absence de mort, puisqu'elle est plus suggérée que montrée, s'apparente au refus shintoïste de représenter concrètement la mort dans ce qu'elle a de morbide. Elle est présence et menace invisibles.

⁹⁰² Rappelons que le shintoïsme n'est pas une religion mais une croyance qui n'affiche aucun dogme et ne connaît aucun fondateur identifié.

⁹⁰³ *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 229.

⁹⁰⁴ P. 48.

La mort occupe donc l'espace mental et culturel de l'homme car celui-ci la côtoie en permanence. Elle est mystère impénétrable. Pour se l'approprier, il a recours aux rites et au mythe, deux voies de représentation de la mort. Edgar Morin souligne ce paradoxe :

La conscience de la mort n'est pas quelque chose d'inné, mais le produit d'une conscience qui saisit le réel. Ce n'est que « par expérience », comme dit Voltaire, que l'homme sait qu'il doit mourir. La mort humaine est un acquis de l'individu⁹⁰⁵.

C'est visiblement cette expérience de la mort que Mishima recherche dans le nô, forme littéraire qui représente pour lui le double avantage de puiser dans la tradition de sa nation et de dépendre du genre dramatique pour tenter la saisie du réel. Le nô est, pour Mishima, la chance d'une double saisie : celle d'un réel qui sache héberger l'ineffable, celle d'un présent qui sache accueillir l'évanoui. Il place cette évocation dans un contexte contemporain pour montrer une forme de permanence de la crainte de l'homme, démuni au présent comme au passé devant l'Inconnu, que seuls les mythes étaient capables d'appréhender. Selon Edgar Morin « le domaine de la mort demeure la zone d'ombre où triomphent de la façon la plus catégorique et la plus permanente la magie et le mythe »⁹⁰⁶. La raison en est que la mort nous est *étrangère*, nous échappe. L'homme demeure impuissant à domestiquer la mort, que ce soit par la « pratique de la magie » ou « de la technique. [...] Il ne peut que l'humaniser mythiquement »⁹⁰⁷. Le théâtre nô favorise cette approche en se plaçant d'emblée dans l'espace du sacré par sa parenté avec le mythe. Se plonger dans le passé pour aborder le domaine de la mort semble une nécessité puisque, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch, « la mort de l'autre n'est connue objectivement et en toute sérénité qu'après coup, c'est-à-dire quand il est trop tard »⁹⁰⁸. Pour le philosophe, « la mort est bien, si l'on veut, la vérité profonde de la vie »⁹⁰⁹. Le recours au mythe ancestral nous permet de percevoir un domaine qui nous effraie et nous fascine, lieu de la dissolution des vanités humaines.

⁹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 72.

⁹⁰⁶ *Ibid.* p. 116.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 17.

⁹⁰⁹ *Ibid.* p. 70.

Comment interpréter cette référence au passé et comment l'identifier dans les *Cinq nô modernes* ? Que signifie ce nous appelons passé lorsque nous évoquons la mort ? Suivons José Echeverria :

Ce que nous disons « passé », n'est-ce pas précisément ce qui ne passe pas, mais ce qui se conserve pour réapparaître comme présence fulgurante dans l'expérience de la mort ? Nous pensons que cela est vrai ; et si nous parlons encore ici de « passé » ce n'est que parce que notre langage s'adapte à la description d'expériences qui ont lieu dans le temps, qui présupposent le temps comme « passage », d'où le sens de « passé »⁹¹⁰.

Mishima révèle un monde passé car fait « de passage » dans lequel le sacré domine. Il ne pouvait mieux matérialiser littérairement parlant le « passage » qui conduit au « passé » qu'en optant pour une forme dramatique, la scène étant aussi bien lieu de « passage ». Encore une fois, nous soulignons l'adéquation subtile entre la thématique poursuivie par Mishima et la forme qu'il a choisie pour la dire : ses nôs seraient un théâtre des vanités ? Dans ce théâtre, la mort et le sacré sont des réalités nécessaires. Mircea Eliade écrit que « le sacré est le *réel* par excellence, à la fois puissance, efficence, source de vie et de fécondité »⁹¹¹. Le nô, inscrit dans les croyances shintoïstes, se joue à des périodes particulières, au rythme de la vie des hommes, en fonction des saisons. Il est en lien avec la nature et la culture⁹¹². Il se joue dans un temps et un lieu sacralisés, avec des codes devenus rites à tel point que nous ne saurions dire s'il le génère ou le cristallise. Le nô par bien des aspects côtoie le mythe. Mircea Eliade explique que « c'est l'irruption du sacré dans le monde, raconté par le mythe, qui *fonde* réellement le monde »⁹¹³. La vision du monde proposée dans les nôs de Mishima renouvelle des mythes ancestraux mais révèle surtout, à partir de modèles anciens adaptés au monde moderne, la mythologie personnelle du dramaturge. Cette mythologie éclot dans la forme dramaturgique qui était la plus adéquate pour l'accueillir : la quinqualogie d'une journée de nôs.

⁹¹⁰ José Echeverria, *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*, Paris, Librairie Philosophique, 1957, p. 146.

⁹¹¹ *Op. cit.*, p. 31.

⁹¹² La scène de nô était dressée autrefois en plein air, dans la cour d'un temple le plus souvent, et les cinq pièces se jouaient au fil de la journée.

⁹¹³ *Op. cit.*, p. 86.

Mishima cherche à retrouver le sacré dans la modernité, que les préoccupations insignifiantes d'une société dégradée ont selon lui occulté, et à mettre en scène une transcendance qui abolit la frontière des siècles et des époques. Il vit après-guerre dans un contexte qui le déçoit profondément, lui, le nostalgique de la période Heian. C'est pour cette raison, pense Maurice Pinguet, que l'écrivain adoptera ensuite une attitude quasi nihiliste :

Rien n'existe pour chacun que sa vie, et quand elle s'avère enfin n'être rien, comment éviter l'angoisse, le scandale de l'absurde et le désespoir ? En bannissant le sacrifice, pense Mishima, la modernité a tari la transcendance, rien de souverain ne subsiste d'où la vie pourrait recevoir un sens. Nous n'avons plus d'illusions peut-être, mais plus de but qui nous dépasse, nous réunisse et nous exalte. Sous l'affairement laborieux, l'apathie s'étend, et la révolte même, dégradée en contestation, ne peut plus se donner de cause. À se retrancher de la mort, la vie a perdu de sa vitalité, son effervescence⁹¹⁴.

Les personnages de Mishima sont partagés entre élan pour le sacrifice et pétrification dans la douleur et l'attente. Par amour de l'autre, de sa beauté, ils s'enferment dans le désir de mort, désir transcendant tous les désirs, ce qui n'est pas sans rappeler la posture mystique occidentale. C'est le cas du jeune poète, fasciné par l'image mortifère de Komachi qui, selon lui, restera belle « même après dix mille ans »⁹¹⁵ ; ou de Toshinori se figeant dans l'extase d'une lumière finale qui, bien qu'artificielle, renvoie au moment ultime d'une vie, ce long tunnel éclairé évoqué par certains survivants⁹¹⁶. Iwakichi et Aoi sont sacrifiés sur l'autel de la beauté. Quant à Hanjo, telle une statue, elle se pétrifie dans son désir inassouvi : « Voilà ce que c'est : attendre. Attendre, attendre, et bientôt le jour finit »⁹¹⁷. Par la forme dramatique du nô, Mishima réinvestit des mythes. Son théâtre est constitué d'images qui les illustrent et qui toutes tendent à se réunir à la mort pour retrouver la « vitalité » qu'évoque Maurice Pinguet. Ce n'est pas un paradoxe dans une esthétique qui veut dire ses liens avec le sacré que de prétendre que la mort réinvestit la vie ; voilà ce qui se joue dans les nôs modernes de Mishima : une modernité sacrée.

⁹¹⁴ *Op. cit.*, p. 272.

⁹¹⁵ P. 46.

⁹¹⁶ Shinako lui répète d'ailleurs de l'attendre « bien sagement » (p. 78), symbole d'une mort différée.

⁹¹⁷ P. 167-168.

La mort est parfois suggérée, laissée à notre imagination pour trouver des échos dans notre psychisme : la mort d'Iwakichi par exemple n'est pas vraiment représentée ; il se jette dans le vide mais à aucun moment les didascalies n'indiquent que le spectateur voit un corps qui tombe et qui finit meurtri sur le sol. Seuls les « cris montant de la rue »⁹¹⁸ suggèrent le dénouement fatal. Ce que le lecteur ou spectateur sait est que la mort est intervenue, mais non sans qu'un voile ait été jeté par le dramaturge entre sa crue réalité et notre perception ; elle a quelque peu été euphémisée. Comme l'écrit Edgar Morin, « si la mort n'a pas « d'être », elle est réelle cependant, elle arrive »⁹¹⁹, ce qui le conduit à analyser comment les hommes conçoivent la mort :

La mort est donc, à première vue, une sorte de vie, qui prolonge d'une façon ou d'une autre, la vie individuelle. Elle est, selon cette perspective, non pas une « idée », mais une « image » comme dirait Bachelard, une métaphore de la vie, un mythe si l'on veut⁹²⁰.

Un mythe relayé en l'occurrence par un théâtre de mythes : serait-ce cette aporie que Mishima a tenté d'incarner dans le jeu d'illusion théâtrale ? La vie serait-elle un songe ? Les morts, omniprésents dans le quotidien des sociétés archaïques, irradient de leur incomparable présence les mythes fondateurs. Le théâtre demeure le lieu privilégié où les morts renaissent et vivent. En effet, le comédien incarne des personnages disparus ou absents, et par son talent, il donne vie à des morts. Dans les nôt, le spectateur perçoit des images de la mort et il est invité à se l'imaginer, c'est-à-dire à produire des images mentales, par les effets de visualisation. Le nô de Mishima ne peut représenter que s'il permet de visualiser.

Si Mishima a recours au mythe, c'est qu'il veut que son théâtre abolisse les frontières, devienne un théâtre du monde. Grâce à l'illusion théâtrale, il accède à l'authenticité, à la vérité fondamentale. La mort nous dévoile tels que nous sommes, sans nos oripeaux. Les personnages du dramaturge, mythiques et désincarnés, demeurent partout humains. Mais ils sont aussi à l'image de leur créateur et du monde japonais lorsque les nôt se terminent : vacuité et douleur l'emportent. Il y a au Japon un art de mourir qui peut surprendre un spectateur

⁹¹⁸ P. 106.

⁹¹⁹ *Op. cit.*, p. 34.

⁹²⁰ *Ibid.*

occidental. Pourtant, comme l'a analysé Françoise Dastur, la culture de la mort occupe tous les hommes dès les premiers âges. Nous pourrions envisager des rapprochements entre le théâtre nô et les vanités représentées dans les peintures occidentales, suivant en cela Philippe Ariès : « Dans un monde fait pour tromper l'œil, la mort est le secret de la vie, mais un secret qui ne cache rien, rien d'autre que le néant »⁹²¹. Cependant nul Dieu ne viendra ensuite compléter ce néant chez Mishima, aucune illumination non plus. Le chœur traditionnel, qui par la prière, souhaite « le repos de [l']âme »⁹²² du démon du vieux jardinier ou l'apaisement de celle de Komachi pour « son existence future »⁹²³, disparaît dans les nôs modernes, remplacé par une cristallisation dramatique, révélant la souffrance des protagonistes. Par le théâtre, le dramaturge accède à ce qui est tabou : la mort douloureuse dans un monde qui a tenté de l'oublier. Il réinvente, en passant par le sacrilège, une nouvelle voie au sacré, plus moderne. Roger Caillois précise d'ailleurs que « le sacré est toujours plus ou moins ce dont on n'approche pas sans mourir »⁹²⁴. C'est cette proximité qui fascine certainement l'écrivain. Le nô n'est peut-être chez lui que l'expérience de la mort.

Il faudrait alors s'interroger sur la signification du chiffre cinq, sur la nature exacte de la quinqualogie. Pourquoi réitérer cinq fois cette expérience ? Au-delà de l'évidente réminiscence de la journée de nô qui, traditionnellement se déroulait avec la représentation de cinq nôs appartenant aux cinq catégories, il y a peut-être une symbolique attachée à ce chiffre. Comme c'était le cas avec les anciens nôs, c'est un choix qui permet de représenter au mieux un tableau fidèle de la mort contemporaine, le nô de guerrier n'étant pas tout à fait exclu avec les conséquences de la guerre dans le nô *Yoroboshi*. Les autres nôs s'inscrivent peut-être plus facilement dans ce schéma traditionnel : le premier nô pourrait apparaître alors comme la célébration d'un nouveau temple de la beauté, incarnée par Komachi ; le troisième nô correspondrait à un hommage à la beauté mortifère d'une femme célèbre : Hanako ; le quatrième le nô serait celui du monde présent et le cinquième celui qui met en scène un démon. Bien que la correspondance ne soit pas tout à fait exacte, il est indéniable que représenter les *Cinq nô modernes*

⁹²¹ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 284.

⁹²² Nô *Koi no Omoni* in *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 295.

⁹²³ Nô *Sotoba-Komachi* in *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 229.

⁹²⁴ Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1939, p. 3.

ne peut que nous inscrire dans une journée traditionnelle de nô. Sur ce fondement ancestral, Mishima élabore une dramaturgie permettant de pénétrer dans un univers fantomatique qui devient la réalité. Cette confrontation s'apparente à un voyage initiatique qui préfigure l'acte final de Mishima. Les nôs qui l'ont préparé à cette idée de la mort nous révèlent l'artiste, l'écrivain et l'homme plus que toute autre œuvre. Le sacré perçu par Mishima correspond à la définition qu'en donne Roger Caillois :

C'est avec raison, dans ces conditions, que l'on emploie le mot sacré en dehors du domaine religieux pour désigner ce à quoi chacun *voue* le meilleur de lui-même, ce que chacun tient pour la valeur suprême, ce qu'il vénère, ce à quoi il *sacrifierait* au besoin sa vie⁹²⁵.

La sensibilité, l'intuition, les obsessions de Mishima se révèlent dans cette œuvre théâtrale qu'il semble avoir conçue comme un rite de passage (le sien). Le glyphe cinq a bien des résonnances dans la mythologie japonaise à travers son théâtre notamment, sans compter qu'il symbolise la perfection, l'union du yin et du yang dans un univers idéal.

⁹²⁵ *Ibid.* p. 134.

Chapitre 1

Un théâtre des origines.

Le théâtre de Mishima se nourrit souvent d'œuvres du passé. En l'occurrence, il s'agit ici de nôtres anciens qui s'inscrivent dans une tradition archaïque, remontant aux rites pratiqués par les Japonais de très longue date. Pourquoi revenir aux origines ? Au-delà de l'aspect purement théâtral, quelles nécessités esthétiques, dramaturgiques ou métaphysiques ont poussé le dramaturge à s'inspirer de nôtres anciens ? Il est un fait indéniable, c'est que la mort occupe une place centrale et particulière dans les pays d'Asie et plus particulièrement au Japon. Le nô provient en grande partie des rites chamaniques et cette influence est prégnante dans la danse et le théâtre d'aujourd'hui au Japon, ce que rappelle Odette Aslan :

Les pratiques shintô visant à exorciser un vivant habité par un mort, ou *goryô*, furent à l'origine du kabuki. [...] Le kabuki a toujours figuré les fantômes et les démons abondant dans les croyances shintô. L'archétype refait surface dans le théâtre des années soixante et dans le butô⁹²⁶.

C'est le lieu de nous intéresser ici aux influences respectives du *kabuki* et du Butô sur le théâtre de Mishima. Le théâtre *kabuki* naît, au début du XVII^e siècle au Japon, du croisement de danses rituelles, de farces issues du *kyogen*, de chants et de musique⁹²⁷. Ce théâtre se rapproche de celui de Mishima dans le sens où il est, à l'époque, novateur, donnant plus de poids au texte et à l'action en révélant, souvent de manière satirique, ce passage déterminant du Japon féodal au Japon

⁹²⁶ *Butô(s)*, op. cit., p. 19.

⁹²⁷ Le *kabuki* serait né précisément, en 1605, d'une danseuse d'un temple, O. Kuni, qui s'était installée à Tokyo où elle se mit à pratiquer son art sur des tréteaux. Elle devint la chef d'une troupe féminine et d'une troupe d'acteurs du *kyogen*. Le *kabuki* est donc au départ un art du chant et de la danse. D'autres troupes les imitèrent afin d'attirer les clients vers les maisons closes, ce qui provoqua rapidement l'interdiction pour les femmes de jouer dans ces spectacles. On les remplaça par des adolescents qui, à leur tour, subirent l'interdiction. Ainsi le *kabuki* se développa avec des danses moins érotiques, marqué par le jeu d'acteurs masculins adultes interprétant des rôles de femmes. Le *kabuki* se distingue du nô par une dramatisation accentuée, mélodramatique, avec des effets spectaculaires, due autant aux chorégraphies (en sus de la « danse de femme ») interprétées par de nombreux danseurs que la musique, jouée en direct, par un orchestre traditionnel. Le *kabuki*, plus populaire, doit aussi son succès à la mise en scène d'histoires légendaires, rocambolesques, à la fois lyriques et prosaïques, avec parfois de violentes effusions des sentiments.

moderne. Le nô *Sotoba Komachi* de Mishima propose une scène assez proche de ce qu'un spectateur pourrait découvrir dans le *kabuki*. Il s'agit de la scène dans le « Pavillon Rokumei »⁹²⁸, qui plonge le spectateur dans un du XIX^e siècle. Les danseurs vantent la mode européenne et affichent un snobisme assez ridicule : DEUXIÈME MONSIEUR, *s'efforçant d'employer quelques mots anglais...* : « she is a virgin, vous savez. Je veux dire une vierge »⁹²⁹, dit l'un des hommes à propos de Komachi. Le changement d'univers spectaculaire semble porteur d'une charge satirique qui ne peut qu'amuser le public⁹³⁰ et lui rappeler la tradition du *kabuki*. Cette forme théâtrale a certainement attiré Mishima pour une autre raison : sa mise en scène parfois spectaculaire de la déchéance et du meurtre⁹³¹. Les fantômes, comme dans les nôs modernes, génèrent souvent la fascination et la terreur du public. Mais Mishima, respectueux des nôs qu'il réécrit, se montre toutefois plus nuancé dans l'expression et la représentation de ces forces occultes.

Il a aussi subi l'influence directe, par le contact avec des artistes, d'une autre forme dramatique majeure du XX^e siècle, le Butô. La Seconde Guerre mondiale et la destruction de la ville d'Hiroshima, ont en quelque sorte, avorté de cette « danse des ténèbres », proche des rites chamaniques, qui est un exorcisme à la violence du monde. Danse du désastre, danse des fantômes qui cherchent le repos, proche parente du nô, danse du corps en souffrance, le Butô « conteste la tradition pour mieux retrouver l'origine »⁹³². Les artistes du Butô, s'inspirant d'Antonin Artaud, privilégient une dramatisation poétique de la mort par le corps, sur une scène vide, contrairement aux nôs de Mishima. Mais le dramaturge, multipliant les croisements, adopte cette vision particulière du Butô qui montre

⁹²⁸ P. 35.

⁹²⁹ P. 37.

⁹³⁰ René Sieffert évoque un auteur célèbre de pièces de *kabuki* qui relate cet univers : « Dans la deuxième partie de son œuvre, à partir de 1880 environ, Mokuami nous montrera ce même milieu [peuple d'Edo] en contact avec les bourgeois « évolués » qui prétendent s'être assimilés les idées et le mode de vie occidental. Cela nous vaut des apparitions savoureuses que le public d'aujourd'hui salue de ses rires, de dandies en *kimono* et chapeau melon, portant moustaches à la Guillaume II et canne à pommeau d'argent, énonçant gravement les slogans du nouveau régime », René Sieffert, « Le théâtre japonais » in *Les Théâtres d'Asie*, op. cit., p. 156.

⁹³¹ Paul Arnold signale que Mishima est l'auteur de pièces de *kabuki* comme *Iwashi no ikinami* (*Le filet d'amour de la marchande de sardines*), op. cit., p. 99.

⁹³² Georges Banu, « Mythologies de femmes », in *Butô(s)*, op. cit., p. 102. Le Butô donne l'image d'un Japon qui panse ses blessures de guerre, un Japon d'après la catastrophe, un Japon du cataclysme et de l'horreur (qui rappelle l'univers dramaturgique des pièces de Beckett). Mais la tradition effleure dans un retour aux gestes ancestraux : derrière le corps martyrisé, contemporain, se cache et transpire le corps ancestral, qui peut être celui de l'acteur de nô ou de *kabuki*.

qu'il y a « un mort en tout homme vivant »⁹³³. Le danseur de Butô évolue sur un seuil entre la vie et la mort, au contact des âmes mortes, dont nous ne pressentons qu'elles n'ont pas complètement disparues. Force est de constater que le nô, par son évocation permanente des morts, suscite des réécritures significatives de l'écrivain. La mort en raison de son caractère dramatique pour les êtres humains a toujours fait l'objet d'une vénération. Elle est, selon Solange Lemaître, « le grand mystère de l'humanité »⁹³⁴. Les hommes considèrent souvent que l'âme nous survit et qu'elle reste dotée de sentiments humains. C'est ce qui explique d'après Sylvie Lemaître nos craintes et notre méfiance vis-à-vis des morts :

Si socialement, la mort est instantanée, moralement, elle ne l'est pas. L'idée de la mort ne pénètre que peu à peu dans la conscience. La mémoire prolonge longtemps la présence des morts⁹³⁵.

Dans la culture asiatique, il est habituel d'appriivoiser la mort, particulièrement chez les Japonais, pour qui les âmes deviennent des *kami* :

Appartient au shintô tout ce qui est « au-dessus » (*kami*), incompréhensible, partiellement ou totalement, aux pauvres mortels. Les *kami* eux-mêmes ne sont pas définis de façon très rigoureuse et flottent parfois aux frontières de la mort⁹³⁶.

Mishima plonge dans la mémoire archaïque qui irrigue le nô. Les protagonistes des nôs sont décrits comme « fantôme »⁹³⁷ (Iwakichi) ou « fantôme vivant »⁹³⁸ (Rokujo), « demi-dément »⁹³⁹ (Toshinori) ; quant à Hanako elle possède « la ruse des déments »⁹⁴⁰. Ces personnages sur le seuil de la mort ont les attributs des *kami*. Le modernisme des nôs se bâtit donc (et ce n'est pas un paradoxe) sur la mémoire ancestrale. Mircea Eliade explique que celui qui se remémore accède à « la connaissance par excellence »⁹⁴¹. Cette connaissance est celle du chaman qui

⁹³³ Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin : Huikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima, Takai », *ibid.*, p. 80.

⁹³⁴ Solange Lemaître, *Le Mystère de la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 3.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁹³⁶ Vadime et Danielle Elisseeff, *op. cit.*, p. 143.

⁹³⁷ P. 108.

⁹³⁸ P. 127. Avec la rencontre de Rokujo/Hikaru, nous découvrons d'autres références aux *kami* comme cette évocation symbolique d'un renard égorgeant un poulet (p. 140), le renard étant souvent dans la mythologie japonaise un *kami* maléfique.

⁹³⁹ P. 58.

⁹⁴⁰ P. 156.

⁹⁴¹ *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 113.

converse avec le monde, possède un pouvoir magique qui est aussi celui du poète. Ce dernier lit le monde ou le représente par voie de visualisation lorsqu'il s'exprime par le médium du théâtre. Mircea Eliade évoque ce qui est passage du naturel au culturel : « Grâce au modèle exemplaire révélé par le mythe cosmogonique, l'homme devient, à son tour, créateur »⁹⁴². Par ses réécritures de nos anciens, issus eux-mêmes de rites et danses archaïques, le dramaturge entre dans un processus de « *mythologisation* »⁹⁴³. À la différence du Butô, le corps apparaît peu représenté dans la mort, même si le jeu de l'acteur nécessite un travail corporel. La lutte du corps s'effectue dans l'attente de la mort. C'est cette attente, ce temps suspendu qui nous font entrer dans le mythe.

Notons cependant ce paradoxe : Mishima se réfère à des modèles et à un théâtre qui s'accommodent peu à la période contemporaine. Et pourtant il choisit le nô délibérément et obstinément. Malgré l'évolution de la société japonaise, nous pouvons déceler ce qui, chez l'écrivain, a motivé ses choix : la guerre et les traumatismes de son parcours personnel, ses goûts et choix esthétiques, sa volonté de renouer avec un sacré que le monde moderne n'aurait pas tout à fait évacué. Nombreuses sont les influences qui expliquent ce retour aux origines. Parmi ces influences émergent la violence subie et ce goût pour la catastrophe que l'écrivain ne peut s'empêcher de revendiquer. La violence donne toujours naissance à des rites et à une culture qui permet d'absorber et de s'appropriier les bouleversements issus des crises nouvelles. René Girard explore les sources de cette violence intrinsèque au sacré :

En imposant aux nouveaux venus des rites de passage, c'est-à-dire des épreuves aussi semblables que possible à celles de la crise originelle, la culture cherche à reproduire l'état d'esprit le plus favorable à la perpétuation de l'ordre différencié ; il recrée l'atmosphère de terreur sacrée et de vénération qui régnait parmi les ancêtres à l'époque où les rites et les interdits étaient le plus scrupuleusement observés⁹⁴⁴.

De cette manière, la mort s'assimile à un retour à l'origine qui passe aussi par un retour à la nature. Le spectateur, invité à un rite de passage, est plongé dans

⁹⁴² *Ibid.*, p. 173.

⁹⁴³ Louis-Vincent Thomas, *op. cit.*, p. 311.

⁹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 426.

l'indicible, l'ineffable, l'invisible, l'irreprésentable : le monde des *kami*, symboles des éléments de l'univers, personnages incarnés sur scène et néanmoins désincarnés, sorte de paradoxes dramaturgiques. Et pourtant, ce sont par ces personnages que le passé se noue au présent et que la modernité des nôs prend toute sa légitimité. Mishima agit des masques finalement plus réels et plus vivants que ceux que nous côtoyons au quotidien, la magie du théâtre donnant vie à ces âmes égarées. Claude Régy dit du théâtre que « c'est une vie qui se crée d'instant en instant »⁹⁴⁵. Le théâtre serait pour Mishima l'art de faire vivre ou vivre des morts, des spectres du passé, en l'occurrence aussi toute la cohorte des personnages d'une tradition immémoriale. La culture serait, selon lui, née de cette pensée :

La conscience que les hommes ont de la mort, pour s'en défendre, leur a fait imaginer la métaphysique et tous les mythes de survie et à partir de là, la culture s'est inventée⁹⁴⁶.

Le rapport au monde nous dit combien les Japonais le ressentent comme un élément essentiel qui les nourrit, les protège dans un rapport de mort/renaissance, rapport qui devient, par la forme dramatique, mouvement. En définitive, accepter la mort c'est se relier au monde, à la nature. En cela, le nô est un spectacle édifiant dont la teneur métaphysique a de quoi surprendre un Occidental.

1. 1. Le théâtre nô : métaphore de la mort.

Les anciens Japonais, comme dans d'autres civilisations, ont tenté d'appréhender le phénomène de la mort par l'intermédiaire des rites qu'ils perpétuaient. La société japonaise s'est construite avec l'accomplissement d'un certain nombre de ces rites qui sont issus principalement du shintoïsme et du bouddhisme. Comme nous l'avons dit, ces pratiques sont en grande partie à l'origine des premiers nôs qui célèbrent la mort. Le shintoïsme déifie tous les morts au point que les cultures qui en sont issues sont dominées par cette idée. Michel Hulin nous éclaire à ce sujet :

Partout et en tout temps, les hommes ont compris, ou à tout le moins pressenti, que notre vocation suprême, notre « salut », ne pouvait consister

⁹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 80.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

qu'à s'approcher au plus près de cet absolu et, si possible, à s'unir à lui en « mourant à nous-mêmes »⁹⁴⁷.

S'attachant à atteindre cet « absolu » ou tentant d'en donner des conditions de représentation, les nôs mettent en scène des démons, des revenants, les esprits des morts qui viennent hanter les vivants. Dans le nô *Aoi no Ue* de Zeami par exemple, il s'agit de « l'esprit [Rokujô] qui possède la Dame Aoi [et] la harcèle de plus en plus »⁹⁴⁸. Le *shite*, après sa transformation, interprète d'ailleurs souvent une danse qui illustre ses tourments. C'est ainsi que, dans *Koi no Omoni* du même auteur, « l'esprit du jardinier entame une danse violente »⁹⁴⁹ avant de redevenir « le dieu gardien du feuillage »⁹⁵⁰. Indépendamment du corps, ces esprits errants voisinent avec les hommes, manifestant leur courroux de n'être pas tout à fait morts. Dans les nôs, ces personnages se comportent d'une façon étrange, comme habités par une force supérieure qui semble les rendre invincibles et indifférents à toutes choses, si ce n'est l'obsession qui les anime. Malgré un contexte différent, le sentiment de jalousie qui anime Rokujo dans le nô ancien est passé presque tel quel chez Mishima, accentué peut-être un peu plus par le sadisme dont fait preuve l'esprit malade de cette femme, qui vient offrir à Aoi « des fleurs de douleur »⁹⁵¹. Comme nous l'avons déjà évoqué, ces esprits souffrent souvent d'un désir insatisfait ou sont animés par la haine et la vengeance. Les femmes jalouses, insatisfaites et les hommes éconduits dominent les nôs de Mishima. Mais avant tout, ce sont des monstres de désir, désir qui s'accomplit dans l'absence et la mort. Les autres personnages s'évanouissent et toutes les autres préoccupations finissent par devenir illusoires. La mort l'emporte car « la nature reprend le dessus sur la culture »⁹⁵². À ce point d'origine et de croisement, il y a le mythe.

Les hommes pour lutter contre cette obsédante idée de la présence de la mort ont donc recours aux mythes. Dans le shintoïsme plus particulièrement, c'est une manière d'entrer en communication avec l'au-delà. Le bouddhisme

⁹⁴⁷ Michel Hulin, « L'homme et son double », prologue de *La Mort et l'Immortalité. Dictionnaire des savoirs et des croyances*, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, Paris, Bayard, 2004, p. 70.

⁹⁴⁸ *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁹⁵¹ P. 127. Mishima transforme ainsi la métaphore de la fleur insolite, cultivée par le nô, en métaphore de la fleur mortifère.

⁹⁵² Alain Walter, *op. cit.*, p. 497.

l'enrichira de la notion d'impermanence. Les mythes sont donc révélateurs de vérités transcendantes aux cultures, ainsi que de visions particulières propres à un peuple ou à un pays en particulier, voire propres à chaque individu, puisque comme le précise Edgar Morin :

La mort est donc, à première vue, une sorte de vie, qui prolonge, d'une façon ou d'une autre, la vie individuelle. Elle est, selon cette perspective, non pas une « idée », mais une « image » comme dirait Bachelard, une métaphore de la vie, un mythe si l'on veut⁹⁵³.

En ce sens, les nôs de Mishima seraient la métaphore de la mort, de sa mort. Edgar Morin insiste plus loin sur le fait qu'il est difficile pour l'homme d'« adapter la mort [...] Il ne peut l'humaniser que mythiquement »⁹⁵⁴. Avoir recours aux mythes, c'est donc aller à l'essence des choses. Le nô, qui met en relation intime un auteur et des comédiens avec un public, constitue un moyen privilégié de représenter cette question fondamentale de la mort. Oubliant un peu les aspects rituels, Mishima s'est concentré sur la représentation de la mort, constitutive du mythe primordial. À travers des codes spécifiques, le nô est propre à délivrer des images de la finitude qui s'apparentent à celles du mythe. Marcel Mauss insiste sur l'importance des mythes en général : « [...] ils sont empreints de véracité, de certitude, de constance. Nous pressentons la logique de leur agencement et la nécessité de leurs thèmes »⁹⁵⁵. Ce lien indéfectible avec les mythes explique pourquoi le nô est souvent considéré comme un drame sacré et religieux, qui nous parle prioritairement de notre perception de la mort, mythe fondamental.

Quels rapports le nô conçu par Mishima entretient-il avec le sacré ? La référence aux rites et aux mythes suffit-elle à valider l'idée d'un nô « métaphore » ? Le mythe se fonde sur un récit sacré, bâti sur des faits réels. La poétesse Komachi par exemple a réellement existé et ses amours ont été célébrées au théâtre. Mais les mythes renvoient surtout aux origines, à la naissance du monde et à la disparition des êtres qui le peuplent. Dans *Images et symboles*,

⁹⁵³ *Op. cit.*, p. 34.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 4-5.

Mircea Eliade rappelle que ce qui est sacré parle de l'essentiel, du primordial, de l'anhistorique :

Par conséquent, en récitant ou en écoutant un mythe, on reprend le contact avec le sacré et la réalité, et ce faisant on dépasse la condition profane, la « situation historique »⁹⁵⁶.

L'homme ne peut vivre sans un espace sacré, sans une réponse à ses angoisses fondamentales. Le nô traduit ces interrogations, plaçant le spectateur dans un espace/temps indéterminé : la scène et la salle deviennent espace où se joue le sacré. Situé au Centre, il redécouvre le monde. Mishima recherche à travers ses nôt ce lien avec le monde et les origines. Pour le dramaturge, le sacré est dans l'acte de mort, sa soif d'absolu s'y logeant obstinément. D'après Mircea Eliade, le mythe est un modèle exemplaire :

Mais raconter une histoire sacrée équivaut à révéler un mystère, car les personnages du mythe ne sont pas des êtres humains : ce sont des dieux ou des Héros civilisateurs, et pour cette raison leurs *gesta* constituent des mystères : l'homme ne pouvait pas les connaître si on ne les lui avait pas révélés. [...] Une fois « dit », c'est-à-dire révélé, le mythe devient vérité apodictique : il fonde la vérité absolue⁹⁵⁷.

Mishima adapte ses nôt à une réalité contemporaine et dessine une mythologie personnelle qu'il situe dans un héritage japonais ancestral. Aoi est l'une de ses figures mythiques qu'il réinvestit, symbole de la femme victime d'un esprit double jaloux, mais le nô, qui se déroule dans « une chambre d'hôpital »⁹⁵⁸ moderne, est peut-être aussi une évocation implicite des heures douloureuses que l'écrivain a vécues au chevet de sa sœur : sans en faire une lecture psychanalytique, son théâtre révèle sa vérité tout autant qu'une vérité apodictique. Tout converge à donner à la représentation de la mort une valeur universelle qui est celle de la souffrance chez Mishima.

Les mythes sont une source inépuisable pour les créateurs qui suggèrent ou imposent à leur public ou lectorat une vision du monde et du

⁹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 76.

⁹⁵⁷ *Le Sacré et le Profane*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁵⁸ P. 120.

macrocosme⁹⁵⁹. Mircea Eliade affirme que « la cosmogonie constitue le modèle exemplaire de toute situation créatrice »⁹⁶⁰. Ce qui a certainement fasciné Mishima, c'est le pouvoir de transcendance de la mort. Les personnages de ses nôt, morts, absents, deviennent des illusions d'incarnation qui transgressent l'ordre normal des choses, instituent un temps poétique, incarnent un violent désir de mort. Rien ne semble les détourner de cette obsession dont la réalisation passe par la destruction de la beauté. Il ne reste alors plus qu'un espace/temps figé, symbolique, semblable au passage dans l'au-delà, « jour [...] changé en nuit »⁹⁶¹ pour Hanako ou lumière intense pour Toshinori « resté seul dans une pièce brillamment éclairée »⁹⁶². Selon René Girard « la mort peut apparaître comme la divinité véritable, le lieu où le plus bénéfique et le plus maléfique se rejoignent »⁹⁶³. Mishima aurait conçu la mort comme un rite de passage que les nôt retranscrivent.

1. 2. Jouer son âme ou l'art de mourir.

Si présente dans la vie, la mort semble habiter l'homme. Il prend conscience de sa finitude. Françoise Dastur rappelle combien nous sommes seuls face à la mort, même quand il s'agit de l'être aimé :

[...] on ne peut ainsi jamais donner à l'autre qu'un peu de temps, mais non l'immortalité. Si bien que, même dans le cas du sacrifice accompli par amour, ce n'est pas de la mort *de* l'autre qu'il s'agit, mais bien de la perte irréparable que serait celle-ci *pour nous*, qui préférons n'y pas survivre. C'est précisément parce que, dans cette forme insigne d'être avec l'autre qu'est l'amour, je m'inclus *moi-même* dans sa mort que je ne pourrai jamais faire l'expérience de *sa propre* mortalité. [...]

Le rapport que l'être humain entretient avec le mourir est donc constitutif de son être humain et premier par rapport à toutes ses autres déterminations⁹⁶⁴.

⁹⁵⁹ Selon France Marchal-Ninosque, « Le mythe semble présider à toute écriture ; il est le substrat de sens et d'images, et pourquoi non, de désirs, enfoui dans la conscience, prêts à affleurer, dès qu'on écrit ou qu'on peint », *Images du sacrifice*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 354. Mishima s'inspire des mythes qu'il revisite à l'aune de sa propre mythologie.

⁹⁶⁰ *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 45.

⁹⁶¹ P. 168.

⁹⁶² P. 78.

⁹⁶³ *La Violence et le Sacré, op. cit.*, p. 382.

⁹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 46.

Les personnages principaux de Mishima ont un rapport narcissique à la mort dans le sens où c'est leur propre mort qu'ils observent et admirent dans la beauté de l'autre. Regardant Komachi, le jeune poète découvre la beauté de sa propre mort. Pour Hanako, la mort est dans « les visages de tous les hommes »⁹⁶⁵, comme un miroir démultiplié de sa propre mort. Grâce à ce détour vers soi, les artistes japonais conçoivent la mort comme un retour aux origines, une fusion avec l'univers, d'où le lien constant avec les symboles de la nuit, de la lune dans les nôs modernes. La mort n'est pas alors considérée négativement puisqu'elle est associée à la nature. Dans la culture japonaise, la vénération pour la nature est liée aux croyances des esprits, les *kami*. Malgré la modernité, les Japonais sont restés attachés au culte des morts. Le théâtre nô est une image de cette culture de la mort qui fonde par excellence l'âme japonaise. Tout peut mourir « mais les âmes, elles, demeurent toujours vivantes »⁹⁶⁶. Ces âmes, proches des vivants, restent animées de certains sentiments et éprouvent encore des sensations dans l'au-delà qui, par le théâtre, peut devenir un en-deçà. La mort pour les Japonais est un objet du présent qui se perpétue avec les souvenirs, avec les arts et plus particulièrement avec l'art du nô. Elle est une constante dans la recherche esthétique des artistes qui se traduit par l'image récurrente de la belle mort, la mort esthétique.

La culture japonaise a initié de nombreux rites autour de la mort. Le nô esthétise la représentation de la mort en la suggérant, comme nous l'avons vu précédemment. Mishima reste fidèle à une telle esthétique qu'il modernise. Monique Sabbah qualifie cette recherche d'« art de mourir » :

Penser la mort comme un art n'équivaut pas à une simple incidence dans la vie des Japonais mais représente l'aboutissement d'un long cheminement éthique et esthétique. [...] La « belle mort » n'est jamais une mort imposée de l'extérieur [...]. Une « belle mort » est au contraire celle à laquelle le sujet adhère complètement et qu'il intériorise comme étant sienne, ou bien encore celle qu'il choisit de se donner au moment où son existence revêt son plus haut prix⁹⁶⁷.

⁹⁶⁵ P. 166.

⁹⁶⁶ Louis Frédéric, *Le Japon intime*, op. cit., p. 126.

⁹⁶⁷ *Revue Japon*, op. cit., p. 175.

Cet art de mourir est littéralement cultivé par Mishima, son attirance pour la mort restant une constante dans ses œuvres. Influencé certainement par ce que Ruth Benedict nomme la philosophie du *muga*, le dramaturge vit avec le souci constant de la mort : « Les Japonais disent *vivre comme quelqu'un de déjà mort* pour signifier qu'on vit sur le plan de l'*excellence*⁹⁶⁸ ». Ainsi le but ultime est atteint. Il s'agit de cultiver « la belle mort » de manière constante. Les *nô*s de Mishima véhiculent cette image par l'intermédiaire des *shite* et *waki*, interchangeables, voués au sacrifice. Si certains meurent pour se manifester ensuite en sorte de *kami*, morts vivants, d'autres comme Toshinori ou Hanako sont bien des vivants qui se comportent en morts. C'est cette inversion que le dramaturge a vocation à matérialiser dans une forme, elle aussi inversée, lieu de l'illusion matérialisant un monde en reflet. La mort représentée dans ces pièces illustre les obsessions de l'auteur, celle notamment de se préparer à l'acte ultime, pour éviter de mourir de manière accidentelle et banale. Cet effort de lucidité est une constante dans de nombreuses pratiques religieuses en Asie :

La soudaineté, le caractère *accidentel* de la mort, n'ont de sens que si nous vivons distraits de la finitude de notre temps. [...] Au contraire, celui qui vit en fonction de la mort devance son agonie, s'épargne une fin accidentelle et impose sans cesse *cet ordre de la mort* où tout le réel va trouver, par rapport au moi, sa justification définitive⁹⁶⁹.

Mishima place les protagonistes des *nô*s modernes sur le seuil de la mort, au bord du gouffre, les maintient dans le tunnel lumineux, le passage éclairé ; la souffrance se mue en félicité ; la mort devient une libération : le *nô* est un exercice métaphysique autant qu'esthétique, une cérémonie sacrée d'initiation à la mort. Le spectateur peut observer ce rituel à la clôture du *nô* *Yoroboshi* lorsque Toshinori « reste tout seul dans une pièce brillamment éclairée »⁹⁷⁰. Le seuil de la mort est un lieu de lumière pour le jeune poète qui affirme que « le soleil brillera en plein minuit »⁹⁷¹. Les images, associant la vie à un parcours lumineux vers le danger ou la mort, sont nombreuses dans d'autres œuvres de l'écrivain : dans le roman

⁹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 222.

⁹⁶⁹ José Echeverría, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁷⁰ P. 78.

⁹⁷¹ P. 43.

Chevaux échappés, un bateau sur l'océan est comparé à « une lueur de mort »⁹⁷² ; et le vol supersonique qu'effectue Mishima dans un F 104, sous « une lumière intégralement nue » pourrait être « le point vers lequel [il] n'avai[t] cessé de tendre toutes [ses] forces »⁹⁷³. Face à cette lumière, le public ou le lecteur entreprend une initiation et ne sort pas indemne de ce spectacle insolite.

Par les événements tragiques qu'il a connus, par son goût pour le morbide et la destruction, par la culture qu'il a reçue en héritage, Mishima s'est forgé une âme de guerrier prêt à se sacrifier. Mais les *nô* nous révèlent surtout son âme de poète, celui qui, fidèle à l'esprit de Heian, écrit que « les hommes doivent avoir un teint de fleur de cerisier, même dans la mort »⁹⁷⁴. Les *nô* participent à ce que qu'il appelle « un exercice quotidien »⁹⁷⁵. Cette détermination devant la mort, ce dépassement qui mène au néant et à l'absolu, c'est ce que nous découvrons par les personnages des *nô*. Le théâtre devient alors une forme de révélation et non de représentation qui doit aux hantises de son auteur.

1. 3. Le théâtre comme voie éthique et esthétique.

Le théâtre *nô* révèle des concepts et un système de pensées, de sentiments, issus de récits et de légendes. Les origines sacrées et mythiques de ce théâtre, nourris de réécritures et de références poétiques, influencent durablement la culture japonaise. Nous avons déjà montré de quelle manière cette culture a transpiré dans les textes de Mishima. Le *nô* peut être considéré comme un art de l'intuition, une recherche d'une beauté éphémère, fleur de l'instant, évanescence, qui surprend le spectateur. Cette beauté se révèle dans le *yûgen* (beauté cachée) et nous mène à la nature véritable des choses, à l'endroit où les distinctions beau/laid sont dérisoires, c'est-à-dire à une beauté essentielle qui nous fait entrer en communion avec l'univers, où tout est abandon. Pour les Japonais, le sujet de la mort est un mystère qui les attire, qu'ils vénèrent et craignent, car sa « profondeur est une profondeur de non-sens »⁹⁷⁶. Inutile donc de séparer la vie et la mort. Mishima comme tout Japonais ose regarder la mort en face :

⁹⁷² *Op. cit.*, p. 33.

⁹⁷³ *Le Soleil et l'Acier, op. cit.*, p. 115.

⁹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 81.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁷⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 70.

De tout temps, sous la surface du quotidien, la conscience de la mort a marqué le peuple japonais de son empreinte sinistre. Mais la conception japonaise de la mort est directe et claire ; elle diffère en cela de la mort effrayante et hideuse que se représentent les Occidentaux. [...] L'image qui a longtemps enrichi l'art japonais n'est pas celle d'une telle mort, rude et sauvage, mais celle d'une mort par-delà laquelle jaillit une source pure qui ruisselle constamment sur notre monde en mince filets purificateurs⁹⁷⁷.

Cette image positive de la mort est-elle bien celle que véhiculent les *Cinq nô modernes* ? Il n'y a pas de mort brutale et réaliste dans ces pièces. Dans le premier nô, les didascalies indiquent seulement que le jeune poète « cesse de respirer »⁹⁷⁸. Une employée annonce le suicide d'Iwakichi que le spectateur a vu se jeter dans le vide, mais ne peut qu'imaginer le corps sur le sol. Seule la mort d'Aoi apparaît brutalement mais sans que nous sachions réellement ce qui la cause. Le noir du plateau par ailleurs dissimule rapidement cette mort à nos yeux. Hanako, elle aussi, se plonge dans l'attente et la nuit. Quant à Toshinori, la lumière finale rappelle cette source pure évoquée par Mishima. Comme le souligne Maurice Pinguet, ce qui caractérise cette culture de la mort, c'est « l'absence de métaphysique et d'idéalisme » remplacé par « un phénoménisme instinctif et primordial qui ne reconnaît pas d'autre absolu que le monde sensible »⁹⁷⁹. Le nô est ainsi avant tout l'art de l'ineffable et de l'indicible. Le théâtre peut admettre le non-dit, s'il est relayé par un symbole, un jeu de scène, un effet de représentation.

Cet espace des nôs de Mishima que découvre le spectateur est un monde où règne l'illusion, un monde de l'impermanence où tout se métamorphose, les vivants et les morts y sont interchangeable. Le nô offre au public une représentation condensée du monde, un miroir reflet de nos sentiments et émotions. Le spectacle doit nous séduire, nous enchanter pour que nous entrions en communion avec ce moment rare et fugace de beauté que Zeami nomme « la Fleur du Sublime »⁹⁸⁰. Gérard Martzel reconnaît ce talent particulier à Kan'ami et à Zeami d'avoir créé « un art dramatique profondément original qui se situe aux frontières d'un réel idéalisé et d'un surréel humanisé »⁹⁸¹. Ce théâtre

⁹⁷⁷ *Le Japon moderne et l'éthique samouraï*, op. cit., p. 90.

⁹⁷⁸ P. 46.

⁹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 20.

⁹⁸⁰ Armen Godel, *Joyaux et fleurs du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, op. cit., p. 133.

⁹⁸¹ *Op. cit.*, p. 250.

d'émotions est un théâtre poétique, et il y a un lien évidemment entre les deux. La poésie naît de l'étrange qui nimbe l'événement de la mort. L'attirance de Mishima pour la poésie du nô s'explique aussi par ce constat de Diane de Margerie : « son horreur du quotidien réaliste, son obsession [...] de la mort, son intuition prémonitoire, sa persuasion que rien n'est plus vrai que l'imaginaire »⁹⁸². Le théâtre de Mishima privilégie le concept de l'invisible, de l'éphémère et du flottant si présent dans l'art du nô :

Lorsque nous parlons en Occident d'une scène nue ou vide, cela implique qu'il n'y ait rien dessus, ni élément de décor, ni objet, ni personne. Pour les Japonais, cela ne signifie pas qu'elle ne contienne rien, leur notion du vide étant toute différente. Les morts nous quittent-ils vraiment ? Où est la frontière tangible entre vie et mort, visible et invisible⁹⁸³ ?

Ce concept du vide et du néant est central dans les nôs du dramaturge, vide matérialisé par cet espace qui sépare les deux immeubles dans le nô *Yoroboshi*, lieu où Iwakichi et la lune se sont « suicidés ensemble »⁹⁸⁴ prétend-il. Le néant se lit aussi dans l'attente d'Hanako, attente vaine puisqu'elle a refusé de reconnaître son ancien amant. Le nô dessine un monde depuis son initiation jusqu'à sa disparition en mettant en lumière l'étrangeté des choses. Les démons, les fantômes, derrière leur apparence cachent des âmes encore humaines que le théâtre a vocation à incarner.

La mort, dans nos sociétés contemporaines, avec l'allongement de la vie et des conditions de soin, est devenue plus que jamais sujet tabou. Au Japon aussi, le regard porté sur la fin de vie a évolué. Mishima, attiré par la littérature classique japonaise et occidentale (nô, *kabuki*, poésie de Heian, tragédie grecque entre autres), désire retourner aux sources anciennes et souhaite que ce rapport à la mort redevienne primordial. Que nous dit cette fascination pour la mort ? Il y a dans sa réécriture des nôs une démarche éthique qu'Henri-Alexis Baatsch commente ainsi :

⁹⁸² *Correspondance / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, op. cit.*, p. 20.

⁹⁸³ Odette Aslan, *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁸⁴ P. 109.

Cette chose à chercher, c'est une éthique de la mort dans la vie humaine, c'est la restitution d'un rôle essentiel à l'éthique de la mort dans la société japonaise⁹⁸⁵.

Le nô participe à cette démarche d'un retour aux origines. Cette éthique est inséparable d'une esthétique. Henri-Alexis Baatsch écrit que « même transformé en samouraï des temps modernes, Mishima reste un esthète »⁹⁸⁶. À l'instar des Grecs ou de ses illustres prédécesseurs du nô, le dramaturge associe délibérément éthique et esthétique, comme il le revendique à plusieurs reprises :

Ce qui est beau doit être fort, brillant et débordant d'énergie. Tel est le premier principe ; le second, c'est ce qui est moral doit être beau. [...] Il s'agit d'instaurer entre la beauté et l'idéal moral la plus grande tension possible⁹⁸⁷.

Nous reconnaissons là la conviction platonicienne qui lie le beau, le bon et le bien, autre manière de lier entre un autre lieu et un autre temps, éthique et esthétique. Le spectateur découvre en effet dans les nôs des personnages déterminés dans leur désespoir, lucides sur leur situation et courageux face à la mort. Iwakichi se décide rapidement et avec une détermination exemplaire à se suicider en « se propuls[ant] par-dessus le rebord »⁹⁸⁸ de la croisée. Le jeune poète est tout aussi déterminé malgré les avertissements de Komachi qui constate qu'il a « déjà les marques de la mort sur la figure »⁹⁸⁹. Les personnages principaux des nôs sont résolus, ardents dans leur décision, exemplaires lorsqu'il s'agit de passer à l'acte. Rien ne saurait les détourner de leur désir et de leur obsession. Dans le nô *Hanjo* de Zeami, Hanako, porteuse de l'éventail de son amour passé, patiente « alors que les soirs s'amoncellent/sur les mois et les jours »⁹⁹⁰ ; et nous retrouvons cette même passion poussée au paroxysme chez Mishima, puisque l'attente est vaine. Mais la beauté a ceci de particulier chez Mishima qu'elle est une voix/voie poétique de la souffrance et du néant. Grâce à ce théâtre du nô, le dramaturge nous dévoile une conception archaïque de la mort qui plonge le spectateur dans un imaginaire ancien, mâtiné d'une nécessaire contemporanéité.

⁹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 41.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁸⁷ *Le Japon moderne et l'éthique samouraï, op. cit.*, p. 82.

⁹⁸⁸ P. 106.

⁹⁸⁹ P. 46.

⁹⁹⁰ *La Lande des mortifications, op. cit.*, p. 47.

Chapitre 2

Un théâtre allégorique.

Toutes les civilisations possèdent des rites et des cérémonies élaborées à partir des fêtes qui organisent l'épiphanie de la célébration des morts. Au Japon, la principale fête se nomme *Obon*. À cette occasion, de petits bateaux en papier, dans lesquels on place des bougies, sont déposés sur l'eau des fleuves, symbolisant le retour des âmes vers l'au-delà. Ce spectacle, de nuit, par bien des aspects, notamment les manifestations émotionnelles, se rapproche du théâtre. Le yacht⁹⁹¹ dans *Aoi* est peut-être une réminiscence de cet acte de célébration. Une telle fête nous rappelle l'importance de l'imaginaire dans l'hommage rendu aux défunts qu'il faut apaiser lorsqu'ils viennent hanter les vivants. Reprenant les anciennes croyances, Mishima met en scène des images de destruction, d'anéantissement, de vide qui s'apparentent « en quelque sorte [à] une cosmogonie, une destruction et re-crédation de l'univers »⁹⁹². Les Japonais affectionnent une vision onirique et esthétique de la mort que ne renie pas le dramaturge. Mishima inventerait un théâtre poétique et allégorique qui dépassant les problématiques attachées au symbolique que nous avons approchées précédemment⁹⁹³. Tzvetan Todorov distingue le symbole de l'allégorie dans le sens où cette dernière intègre le mythe :

⁹⁹¹ Notons que le yacht rappelle l'un des grands accessoires utilisés dans les nōs anciens : la barque.

⁹⁹² Bernard Faure, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁹³ La poésie des nōs anciens s'inscrit dans un système d'images et de citations poétiques que le lyrisme des chants, accompagné par la musique, accentue. La poésie naît aussi de la transgression des interdits concernant la mort et les sensations qui l'accompagnent. Le poète/dramaturge du nō devient celui qui approche le mystère par l'intuition et l'indicible. Il fait parler son âme et les âmes des morts tout en touchant celle du public. Mishima, à la croisée du romantisme et du surréalisme, est autant poète que dramaturge dans cette descente au fond de lui-même, qu'il charge ses nōs d'effectuer. Ses affinités avec le surréalisme proviennent certainement de sa prédilection pour la subversion (son goût pour le travestissement en est un exemple). La poésie se révèle aussi bien dans la dramaturgie, le jeu des acteurs que dans les images dont nous avons souligné le caractère traditionnel et en même temps surprenant, voire insolite.

[...] c'est l'allégorie qui suspend le temps, nous obligeant à une interprétation atemporelle, alors que le symbole a partie liée avec le narratif, donc avec le déroulement temporel⁹⁹⁴.

L'allégorie se révèle à travers la représentation donnée de la mort et ainsi transcende la nature poétique et dramatique à la fois des nôs. L'allégorie mettrait en avant la mort-renaissance qu'Edgard Morin présente comme « *un universel* » de toutes les cultures :

Universel de la conscience archaïque, universel de la conscience onirique, universel de la conscience enfantine, universel de la conscience poétique [...] et même philosophique⁹⁹⁵.

Il n'est donc pas seulement question de nôs dits modernes, mais d'un théâtre bâti sur des fondements mythiques, personnels et une vision allégorique de l'univers. Le dramaturge s'inspire et se nourrit d'une culture commune ainsi que d'images puisées dans son inconscient, d'où une écriture parfois surréaliste dans les nôs et plus particulièrement dans les passages les plus poétiques. Ces moments semblent la source de pulsions de la part des personnages et de fantasmes de la part de l'auteur. C'est le cas du jeune poète qui évoque son enfance et un « grand navire aux voiles déployées »⁹⁹⁶ ou de Shinako et sa « balance invisible » imaginant « une sanglante corrida » et « un temple au bord de la mer »⁹⁹⁷. Ce sont des images habituelles des textes de Mishima, son goût pour le sang, sa prédilection pour la mer et une irrésistible tendance à un sacré quelque peu blasphématoire. Ces images sont simples et directes, construites sur un réseau archaïque de références comme ses allusions aux saisons, aux fleurs, au renard que observons dans le nô *Aoi* (chez Rokujo). En ce sens, l'imaginaire de l'auteur enrichit son théâtre, dépassant les simples symboles habituels les tirant vers l'allégorique. La pluralité des nôs modernes les rend atemporels et allégoriques, pour le dire, universels quoique parfaitement « japonais ».

Derrière les figures principales des pièces de Mishima, se dessine une allégorie de la mort, transfiguration du saint Sébastien ou des figures masculines

⁹⁹⁴ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 255.

⁹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 128.

⁹⁹⁶ P. 44.

⁹⁹⁷ P. 59.

et féminines qui l'ont marqué. Cette figure androgynique universelle qui affronte la lumière finale est une icône de la sérénité, d'une jeunesse retrouvée, placée dans « une situation originelle, trans-humaine et trans-historique »⁹⁹⁸. Finalement, homme ou femme, le sexe importe peu au seuil du dernier souffle. Le dramaturge entraîne le spectateur dans un univers d'illusions que le théâtre permet de matérialiser. Il privilégie une esthétique du déclin, de la solitude, de l'écoulement inexorable des choses, d'où une fluidité attachées à certaines images. Ce qui nous échappe doit nous rendre plus forts. Annie Cecchi compare cette approche littéraire à une attitude romantique⁹⁹⁹ qui « implique une aspiration vers l'ailleurs, un ailleurs représenté par la mort ou par une évasion hors du monde »¹⁰⁰⁰. Cependant elle précise que cette attitude se double d'un souffle vital :

[...] il n'est pas inutile, pour comprendre Mishima, d'associer à la notion de romantisme l'image de Dionysos, ne serait-ce que pour souligner l'*hubris* qui caractérise les relations de l'écrivain avec la vie. Pulsions de mort, certes, mais aussi violente pulsion de vie¹⁰⁰¹.

Les nôs instaurent bien un dialogue intime avec la mort, dialogue qui nous plonge dans l'univers de l'écrivain, univers nourri de symboles tirés vers l'allégorie et

⁹⁹⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 163.

⁹⁹⁹ Le courant romantique apparaît à la fin du XIX^e siècle au Japon. L'une de ses particularités est qu'il s'exprime aussi bien dans des formes occidentales que traditionnelles. Les jeunes poètes se rassemblent autour de la revue *Bungakukai* (*Le Monde littéraire*) fondée par Kitamura Tôkoku (1868-1894). Baudelaire, Verlaine et les symbolistes vont ensuite être les nouveaux modèles en poésie. Mishima reste très méfiant à l'égard de ces courants, écrivant dans une lettre à Yasunari Kawabata que « à mesure que impulsions intérieures convergent sur un objectif qui n'est autre que soi-même, l'on voit apparaître le principe de « l'art pour l'art » : alors, l'ambition de créer des formes, en l'emportant sur tout le reste, bascule dans un formalisme qui dissipe les impulsions initiales et aboutit à une littérature artificielle et sans contenu. L'œuvre de Théophile Gautier me semble assez bien illustrer cette tendance. En ce qui me concerne, je n'*adhère* à aucun de ces principes », *op. cit.*, p. 79. Dans les nôs modernes, l'implicite, l'indicible, l'ineffable proviennent, non du poids de la langue et des contraintes, mais au contraire de l'expression libérée de la pulsion de mort. C'est seulement au niveau de la pulsion, l'impulsion, l'énergie, que nous pouvons parler du romantisme de Mishima, pas au niveau de l'adhésion à un courant ou à une esthétique.

¹⁰⁰⁰ *Op. cit.*, p. 92. Le romantisme des nôs modernes vient tout d'abord des thèmes romantiques que Mishima privilégie : la nature associée aux sentiments et aux passions, le goût du néant, la quête des origines, le sacré et le mythique, la mort. C'est surtout cette pulsion de mort qui fait de Mishima un romantique, ce dont il est conscient puisqu'il écrit, dans une lettre adressée à Yasunari Kawabata, que « le romantisme coule dans une forme donnée un type d'impulsion qui pousse à l'anéantissement. Par nature, on ne peut attendre de perfection pour ce qui est de l'œuvre en tant que telle » (*Correspondance / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, op. cit.*, p. 54), perfection qu'il trouvera dans la forme dramatique du nô. Pourtant, comme le rappelle Annie Cecchi, l'écrivain cultive ce paradoxe en soulignant constamment cette « tension entre ces deux pulsions contradictoires », *op. cit.*, p. 79. Finalement, nous constatons que Mishima absorbe ces différentes tendances de la littérature dans une forme et un contenu qui sont sa vision personnelle et moderne du nô, sans pour autant remettre complètement en cause la tradition.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 93.

transformant le tableau théâtral en image poétique, tentant en somme de créer des formes.

2. 1. Une singulière représentation de la mort.

La mort renvoie à la violence primordiale, celle qui est à l'origine de la culture. Elle est primordiale parce que mystérieuse et sans réponse définitive. Elle ponctue notre mémoire de sa présence obsédante. Si Mishima est abîmé dans cette thématique, c'est qu'il est parfaitement conscient que « la mort est un acte, mais aucun acte n'est aussi singulier et ultime que la mort »¹⁰⁰². Pourquoi le nô devient-il le lieu où s'exprime le mieux ce constat ? Tout d'abord, parce que selon Lionel Guillaïn :

L'art du nô ne peut que se rapprocher de ce Vide absolu recherché par le sage. Il s'y rapproche sans l'atteindre dans la mesure où sa manifestation reste dans le sensible mais il en réduit beaucoup la distance infranchissable en supprimant la frontière entre le monde des vivants et celui des morts¹⁰⁰³.

Avec le nô, l'écrivain tente de se rapprocher du seuil de la mort, d'en goûter le contentement et la plénitude. Comme il considère cette initiation primordiale, elle confine au sacré. Ensuite la mort, comme l'écrit, Armen Godel, « est rarement l'objet de la représentation dans le nô » ; il s'agit « d'un acte de réminiscence plutôt que d'un acte réel »¹⁰⁰⁴, tant il est impossible d'adhérer à la surface du miroir. Nous avons déjà constaté en effet que la mort réelle est peu présente dans les nôs de Mishima ou qu'elle est représentée avec discrétion. Elle est aussi dans *Yoroboshi* ou *Hanjo* une mort implicite. Armen Godel distingue par ailleurs ce théâtre d'un théâtre plus « habituel » :

Dans le théâtre habituel, la scène est l'espace de la vie, sur laquelle la mort est montrée dans tout son désarroi, avec tous ses dessous réalistes. Dans le nô, théâtre de l'antériorité, la scène est l'espace de la mort où de rares êtres vivants, des moines pour la plupart, viennent s'échouer et font la rencontre des esprits et des spectres, des dieux et des démons. Et si dans certaines pièces de nô la mort peut aussi être montrée, elle n'apparaît que comme une esquisse, une suggestion de l'action de mourir, dessinée sur la scène de la

¹⁰⁰² *Les Amours interdites*, op. cit., p. 587.

¹⁰⁰³ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁰⁴ *Le Maître de nô*, op. cit., p. 61.

mort et décantée de la terreur de la mort telle qu'elle est perçue dans le monde réel¹⁰⁰⁵.

Cette façon particulière de représenter la mort correspond à celle adoptée par le dramaturge, à l'exception de la terreur qu'elle provoque, puisque nous avons commenté quelques images qui renvoient à une violence primordiale, comme dans le nô *Yoroboshi*, dans lequel les références à la guerre moderne ont su émerger. Les parents adoptifs du jeune garçon ont découvert qu'« au cours d'un bombardement aérien, ses yeux ont été brûlés par les flammes »¹⁰⁰⁶. Non seulement ces images placent le spectateur dans un contexte qui lui est terriblement familier, mais elles sont par ailleurs révélatrices d'une poétique. Pour représenter la mort, Mishima fait appel aux mythes, autant qu'aux souvenirs, aux œuvres anciennes et dans le même temps réinvestit ses obsessions, ses fantasmes, ses pulsions. L'artiste se projette dans un univers archaïque et dans monde imaginaire qui lui correspond.

Mishima est bien à l'écoute du monde qui l'entoure. Il associe à cette observation quotidienne des éléments mythiques qu'il tire de la culture japonaise qu'il connaît parfaitement et a assimilé. Cependant cette transcendance qui existait déjà chez Zeami implique, d'après Annie Cecchi, « moins une vision mystique de l'art que le choix d'une création audacieusement fictive, niant avec provocation la reproduction réaliste du monde »¹⁰⁰⁷. Le dramaturge est conscient avant tout du caractère éphémère de ce qui nous entoure. Les nôs sont des œuvres qui montrent sa sensibilité aux événements, qu'ils soient passés ou présents. Cette confrontation du temps passé et du temps présent aboutit à un espace/temps hors du temps que nous pouvons assimiler au concept du *ma*. Détruire le monde pour mieux le recréer semble ce qui motive l'écriture. Là encore, nous ne pouvons que souligner derechef l'accord intime entre le projet de l'auteur et la forme qu'il a choisie, à tel point que nous pouvons nous demander si la forme dramatique du nô a déterminé les thématiques abordées, ou bien au contraire si Mishima, pour incarner son projet, a rencontré parfaitement le nô. Ce qui prédomine dans les nôs, c'est la pensée de la mort, pensée représentée à travers les personnages. Dès *Confession d'un masque* l'idée de mort est omniprésente. Le narrateur attend « la

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰⁶ P. 55.

¹⁰⁰⁷ *Op. cit.*, p. 185.

mort avec une sorte d'impatience, avec une espérance pleine de douceur »¹⁰⁰⁸, qui n'est pas sans rappeler celles éprouvées par le jeune poète et Toshinori. Plus loin, il parle de son « étrange sentiment de répugnance » à « la pensée d'un lien entre la vie quotidienne et la mort »¹⁰⁰⁹. Il n'éprouve qu'abjection à l'idée qu'on pleure sa mort dans « une obscène parodie des scènes de parfait bonheur familial et d'harmonie ». Ce qu'il souhaite, c'est « mourir parmi des étrangers »¹⁰¹⁰. Tous les *shite* et *waki* des nôs de Mishima ressemblent à ce personnage dont ils sont la copie par leur indifférence au bonheur, leur égocentrisme, leur désir de mourir, leur pulsion vers l'au-delà du réel. Chaque personnage, écrit Hélène Piralien, « n'en finit pas de mourir comme dans une agonie perpétuelle. La perte est là, mais son achèvement, indéfiniment différé, est suspendu avec le temps »¹⁰¹¹. Le théâtre serait là pour surprendre (ou suspendre ?) cet impossible instant. Par ce biais, Mishima se distingue de ses prédécesseurs. Hanako, dans le nô de Zeami, retrouve son amant et chœur chante leurs retrouvailles : « ainsi dans le cœur des époux se renoue la tendresse »¹⁰¹². Les nôs anciens se terminent plutôt sur une séparation mais le rapprochement avec le nô moderne montre comment Mishima inscrit ses clôtures dans l'idée d'une fixation de l'attente ou de la mort, fixation qu'il rend amène.

Le dramaturge crée ainsi une rupture avec la conception du nô. Bien que réinvestissant un horizon d'attente connu, il explore avec le nô des voies nouvelles. Si nous avons vu qu'il le réinvente en occultant la danse, le chant et en privilégiant le texte et la théâtralité, il est nécessaire de préciser comment sa vision de la mort constitue un démarquage important par rapport à la tradition. Dans *Chevaux échappés*, l'écrivain, par l'intermédiaire du personnage de Honda, décrit une pièce de nô. Le protagoniste est frappé par la beauté du jeu et de la pièce. Pourtant il évoque une beauté exotique :

Cela qui psalmodiait, se mouvant en scène au clair de lune, ce n'était plus les ombres de deux très jolies femmes mais une chose qui défiait toute description. On aurait pu la dénommer l'essence de la durée, l'élan de la passion, le rêve qui sans cesse s'impose à la réalité. Cela n'avait aucun but,

¹⁰⁰⁸ *Op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰¹² *La Lande des mortifications, op. cit.*, p. 50.

aucun sens. D'instant en instant, cela façonnait une beauté qui n'était pas de ce monde¹⁰¹³.

C'est précisément cette beauté que le nô capture qu'il faut sacrifier ou pour laquelle il faut se sacrifier. Les nôs de Mishima représentent essentiellement une mort par sacrifice : celui du jeune poète, de Toshinori, d'Aoi, d'Iwakichi ou d'Hanako. Sans véritablement détruire la beauté du nô, le dramaturge tente de revenir à l'essentiel, à l'origine. Il met en scène l'intériorité, celle qui nous relie à la souffrance première et à l'illusion fondamentale, les reliant obstinément au thème sacrificiel qui l'obsède.

2. 2. Sur la scène des illusions.

Abordant de nouveau le thème de l'illusion qui traverse notre étude, nous voudrions rappeler combien le concept de l'*akirame* joue un rôle fondamental dans les rapports amoureux qui se traduit par un certain renoncement, un détachement par rapport aux choses terrestres. Les sentiments amoureux, métamorphosés en passion fidèle et durable, sont qualifiés de vulgaires. Il est donc nécessaire de briser cette illusion de bonheur dans l'en-deçà. « Tout est vulgaire pour commencer » affirme Komachi¹⁰¹⁴. Ainsi le culte du sacrifice et de la mort permet au mieux de se détacher du monde terrestre « vulgaire » puisque tout n'est qu'apparence. Cette inflexion que nous percevons dans les nôs provient certainement du bouddhisme avec cette « idée que la vie n'est qu'une illusion et la mort la vraie vie »¹⁰¹⁵, comme l'affirme le jeune poète à Komachi : « On meurt peut-être afin de vivre »¹⁰¹⁶. Les nôs de Mishima montrent en permanence que tout est illusoire sauf la mort. Cette idée se retrouve dans de nombreuses œuvres au Japon :

Se détacher du monde trompeur afin de découvrir les vérités cachées derrière les apparences est une caractéristique du bouddhisme que l'on retrouve dans toute la culture japonaise¹⁰¹⁷.

¹⁰¹³ *Op. cit.*, p. 259.

¹⁰¹⁴ P. 29.

¹⁰¹⁵ Odette Aslan, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹⁶ P. 43.

¹⁰¹⁷ Lionel Guillain, *op. cit.*, p. 41.

Nous retrouvons dans cette attitude des similitudes avec la prédilection des Japonais pour l'invisible et l'évanescent, notions très prégnantes du culte shintoïste. La scène du nô favorise la naissance d'un imaginaire où le réel laisse sa place au rêve. La mort n'est qu'un changement de forme ou l'absence de forme chez Mishima : Toshinori soutient qu'il est « sans forme »¹⁰¹⁸. La mort délivre des illusions mais aussi du poids trop terrestre de l'humaine condition pour mieux se retrouver :

Mourir, ce n'est pas oublier, ce n'est pas abandonner, à notre gré, le passé, – c'est entrer, au contraire, dans les régions de l'au-delà où les voiles tombent, où toute chose apparaît alors dans sa vraie réalité [...] ¹⁰¹⁹.

Ainsi les nôs ne peuvent échapper à une dimension mythique. Mais le théâtre entraîne par ailleurs la chute des masques : l'humain, quel qu'il soit, observe, à travers la finitude, son âme nue.

Le nô expose aux yeux des spectateurs des âmes qui sont la proie d'illusions et qui sont elles-mêmes des illusions, dans un effet vertigineux de mise en abyme de l'illusion. Les protagonistes se meuvent dans un rêve qui se réalise, un rêve de douleur dans lequel ils s'égarent. Hanako perd sa lucidité, enfermée dans cette douleur, demandant à Jitsuko de lui donner l'identité de « cet homme qui est venu il y a un moment »¹⁰²⁰. S'ils sont des déments, des fantômes, des spectres, c'est qu'ils sont devenus doubles. Le double, c'est déjà l'autre, miroir mortifère, pour lequel il faut se sacrifier. Mais le double renvoie aussi à une part de soi qui survit et qui paraît immortelle. Rokujo est un double, femme vieillissante apportant « des fleurs de douleur »¹⁰²¹, véritable double de vengeance ainsi que figure de l'au-delà¹⁰²². Par l'intermédiaire du nô, Mishima crée des personnages errants, images idéalisées, allégories, qui portent un masque derrière lequel l'écrivain se réfugie autant qu'il se cache (le théâtre, et surtout le nô, étant

¹⁰¹⁸ P. 70. Cet espace intermédiaire où Toshinori est sans forme rappelle la divagation du jeune moine aveugle, dans le nô ancien *Yoroboshi*, possédant « un cœur qui n'a pas d'ombres », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁰¹⁹ Solange Lemaître, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰²⁰ P. 167. Hanako a même perdu la notion du temps puisque son ancien amant vient à peine de sortir.

¹⁰²¹ P. 127.

¹⁰²² Dans l'ancien nô, *Aoi no Ue* de Zeami, Rokujô est qualifiée d'« Esprit rôdeur ». Sa décrépitude se lit dans les « affres de [son] corps » auxquelles « s'ajoute encore/la haine pour une autre », c'est-à-dire Aoi, *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 126.

le lieu qui privilégie le masque). Pour Mishima, le poète et dramaturge, « la part du rêve reste essentielle »¹⁰²³ si bien que le théâtre est « vécu comme une dépossession et le Japon ancien l'entend comme tel. Là où les fantômes s'incarnent l'au-delà se montre. »¹⁰²⁴ De cette façon, le théâtre comble un manque, donne à voir par l'imaginaire, par l'illusion ce qui nous échappe et nous frustre. L'invisible devient une réalité tangible, peut-être même la seule réalité qui mérite l'attention. Les personnages de l'auteur deviennent des forces primitives en relation avec l'univers qui rappellent les croyances shintoïstes :

Tout objet qui vit ou qui se meut se trouve ainsi doté d'un esprit. Cette idée est comme le centre logique autour duquel viennent s'agréger celles qui se rapportent aux rêves, aux états de suggestion et d'auto-suggestion, à l'extase, à la mort et à la vie, aux combats que se livrent les puissances du jour et de la nuit, la sensation d'infini. Puis vient le cortège d'impressions et d'émotions que ces spectacles soulèvent dans le cœur du primitif. C'est ainsi que les forces, dont son imagination anime les forces, prennent un aspect fantastique, mystique, supérieur, lui apparaissant comme bonnes et terribles à la fois ; ce qui est tout l'essentiel de l'idée de divin¹⁰²⁵.

La représentation du nô illustre ce lien à l'univers et au divin. Cette manière de sentir et d'imaginer le monde transparaît dans les évocations poétiques proférées par Toshinori, Shinako ou l'infirmière. Toshinori, observant le soleil couchant, revit « la fin du monde », voit « des averses de flammes » qui ressuscitent le traumatisme qu'il a vécu, et constate que « tout est étrangement calme. Et, dans ce calme, comme le gong d'un temple, un seul son résonne et rebondit dans toutes les directions »¹⁰²⁶. Plus généralement tous les personnages principaux ont ce rapport intime et archaïque au monde. Ce rapport nous met sur la voie d'un théâtre plus intimiste qu'il n'y paraît et dans lequel le rituel ou la présence de l'allégorie n'ont pas vocation à anéantir le lien avec l'intimité.

¹⁰²³ Henri-Alexis Baatsch, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰²⁴ Georges Banu, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰²⁵ Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰²⁶ P. 73-74.

2. 3. Le théâtre ou l'intimité avec la mort.

Nous percevons avant tout non pas le corps mais l'esprit d'un mort, esprit que nous craignons en général ou que nous vénérons. Avec la mort s'effectue un passage, ce que Bernard Faure nomme une « transformation » :

Être mort, ce n'est pas tomber dans le néant, c'est *être* mort – bref, c'est être encore, quoique différemment ou ailleurs. Les morts se caractérisent autant par leur *présence* que par leur absence¹⁰²⁷.

Mishima fait découvrir à travers ses rôles des personnages qui osent affronter ce seuil ultime en arrachant le voile d'illusion qui masque la réalité. Iwakichi, par exemple, ne s'incarne plus que dans le désir qui le possède. Désormais, son esprit libéré du poids terrestre et du poids social, peut afficher son « tenace amour »¹⁰²⁸. Les rites, ici matérialisés par la représentation théâtrale, entérinent le fait de leur survivance. Les morts ne disparaissent donc pas, et encore moins lorsqu'ils se statuent dans un entre-deux mondes. Leur caractéristique première est leur âme en déshérence. Louis-Vincent Thomas suggère que ce sont des présents/absents :

La mort vise-t-elle à des fins destructrices – totales ou partielles – l'*être* (niveau ontologique) ou l'*existant* (niveau psychologique = personne ; niveau social = personnage) ? Certes le défunt (*defunctus*), malgré le souvenir qu'il peut laisser, est bien celui qui n'a plus de fonction (négation de personnage) ; il est aussi celui qui a perdu la conscience de soi et s'avère désormais incapable de relations au monde et aux autres (négation de la personne)¹⁰²⁹.

Ce qui prime est donc l'intériorité, le niveau ontologique et non pas psychologique, les liens que l'âme peut concevoir en toute liberté avec l'univers. Toshinori ou Hanako sont ainsi en osmose avec ce qui les entoure, en parfaite résonance avec eux-mêmes et l'univers, tout à l'écoute de leur douleur et de leur souffrance. Il se recrée de cette manière une identité mythique des personnages.

Les rôles de Mishima mettent en scène des personnages qui évoluent dans un temps infini, un temps du rêve, de l'informe. Ils semblent avoir perdu leur conscience, leur égo, toute psychologie, au profit d'une liberté qui est délivrance

¹⁰²⁷ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰²⁸ P. 111.

¹⁰²⁹ *Op. cit.*, p. 207.

de soi. Les codes sociaux ont disparu. Ce comportement face à la mort est une constante de la philosophie japonaise :

En vertu de leur philosophie, l'homme, au plus secret de son âme, est bon. Si son élan spontané peut directement prendre corps dans son acte ; il agit vertueusement et facilement. Aussi est-il soumis, dans « l'excellence », à une gymnastique du Moi qui vise à éliminer l'autocensure de la honte (*haji*). Seulement alors son « sixième sens » est libéré de ses entraves. Là est la délivrance absolue par rapport à la conscience de soi et à la situation de conflit¹⁰³⁰.

Difficile alors de discerner si les personnages des nôs de Mishima sont condamnés à vivre dans la douleur à perpétuité ou à se figer dans le néant. Ils se recentrent sur eux-mêmes, ce qui explique leur transformation. Iwakichi n'est plus le personnage falot et vulgaire après son suicide. Ce double de lui-même, cette âme torturée que découvre le spectateur, devient une icône de l'humiliation, une allégorie de la souffrance. La gravité avec laquelle il s'exprime est un retour à la naissance, à l'innocence avant que « rien ne soit déterminé, séparé »¹⁰³¹. L'âme entre dans une dimension sacrée et, précisément comme l'écrit Roger Caillois, « le sacré devient intérieur et n'intéresse plus que l'âme »¹⁰³². À la clôture du nô, le plateau dessine cet espace intérieur, symbole du néant, dans lequel les corps des protagonistes deviennent des sculptures vivantes. Le jeu d'ombres et de lumière, le clair-obscur du plateau matérialise le passage, la continuité de la vie et de la mort¹⁰³³. La pièce se clôture, soit par la lumière intense comme dans le nô *Yoroboshi*, soit par l'obscurité non moins intense et insoutenable comme dans le nô *Aoi*¹⁰³⁴. Le

¹⁰³⁰ Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰³¹ Claude Régy, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰³² *Op. cit.*, p. 133.

¹⁰³³ Une scénographie moderne privilégierait certainement ce jeu d'ombres et de lumière. Il serait possible de s'inspirer, par exemple, du travail effectué sur la pièce *Les Marchands*, écrite et mise en scène par Joël Pommerat, aidé du scénographe Éric Soyer. Cette scénographie joue constamment du contraste, créant ainsi une véritable composition avec la lumière, qui devient l'élément essentiel, révélant les éléments du décor, accompagnant les gestes des comédiens, et surtout créant une atmosphère adéquate qui révèle l'action et favorise l'émotion du spectateur.

¹⁰³⁴ Les jeux d'ombre et de lumière se révèlent aussi dans les nôs anciens puisque la journée de nô est constituée de cinq nôs. Les effets de lumière varient donc au fil des représentations. Les premiers nôs, de dieux, de guerriers et de femmes célèbres nécessitant plutôt la lumière dans laquelle se meuvent des ombres ; au contraire des nôs de la quatrième et surtout de la dernière catégorie dans lesquels des effets spectaculaires sont privilégiés et qui mettent en scène des esprits déments. Le nô *Koi no Omoni* de Zeami se déroule par exemple à la « neuvième lune, fin d'automne », *La Lande des mortifications*, *op. cit.*, p. 283. Dans les nôs de Mishima, l'action a lieu la nuit ou le jour qui laisse place à la nuit.

spectateur, en position de regardeur, perçoit à travers ce tableau, proche de l'art photographique, un espace et un temps de la mort qui s'immobilisent, créant les conditions favorables d'un contact avec des esprits tourmentés et avec l'univers.

Cette forme théâtrale crée les conditions d'un équilibre entre l'homme et l'univers. Il s'agit d'un intime primordial, inhérent à l'être et non pas d'un intime lié aux sentiments, notamment ceux que nous éprouvons pour l'autre qui sont, ici, finalement abolis. La vision développée par Mishima dans ses nôs est celle du manque, de l'incomplétude, de la crainte face à la mort. La vie demeure banale, répétitive et sans saveur à ses yeux. Seule, le goût de la mort, paradoxalement, enrichit le sentiment de vivre. Ainsi Komachi dénigre les amours sans saveur des couples sur les bancs qu'elle qualifie d'« états idiots »¹⁰³⁵. Pour elle, ce sont eux qui sont morts. Leurs amours et leur vie n'ayant aucune trajectoire. L'amour dans la mort est le seul qui vaille la peine, le seul qui garantisse l'éternité. Il passe par le renoncement et la douleur qui se transforment en béatitude. Commentant le nô, Lionel Guillain aborde cette conception du regard intérieur en rappelant l'importance de l'intériorité dans une forme où pourtant l'extériorité domine :

Lorsque le nô en quête de perfection et de beauté s'approche du sacré, il en recherche l'extase afin d'éveiller la réalité intérieure du personnage et celle du spectateur. L'art du nô suscite cette harmonie du monde où l'homme et l'univers se répondent pour atteindre leur parfaite unité. [...] C'est un art de la réalité intérieure dont le théâtre nô en serait l'exemple le plus pertinent puisque tout son art tend dans cette direction¹⁰³⁶.

Cela nous permet de mieux comprendre pourquoi Mishima affirme que les nôs sont des textes dans lesquels il se révèle le mieux. Des textes, nous avons noté, et non des pièces, ce qui n'est pas un paradoxe dans la mesure où Mishima rêve d'atteindre (êtreindre) l'irreprésentable, la mort.

Très tôt, dès *Confession d'un masque*, l'œuvre qui rend Mishima célèbre au Japon, l'omniprésence de la mort apparaît. Il regrette à plusieurs reprises que les Japonais aient oublié de s'y préparer :

¹⁰³⁵ P. 33.

¹⁰³⁶ *Op. cit.*, p. 60-61.

Une autre fois, cependant, j'ai eu l'occasion d'expliquer la menace constante qui pèse sur nous du fait que l'instinct de mort réprimé de la jeunesse moderne risque d'exploser un jour¹⁰³⁷.

Ce désir de mort est satisfait dans les nôs. Les personnages sont mêmes dans l'acceptation de la souffrance qui l'accompagne. Pour Mishima « le chemin qui conduit vers la mort comporte quelque voie privée qui le relie à la douleur, à la souffrance et à la conscience ininterrompue par quoi se prouve la vie »¹⁰³⁸. Lorsque le personnage atteint ce but ultime, il peut enfin éprouver le bonheur, telle Jitsuko qui s'exclame à la fin du nô *Hanjo* : « Oh ! Que la vie est belle ! »¹⁰³⁹. Les personnages sont ainsi au plus proche de leur reflet dans le miroir et peuvent regarder la mort en face ; au moment où le jeu des illusions s'inverse. Être conscient de la mort, de la finitude, s'y préparer devient le thème unique de ce théâtre. Pour Mishima, le nô participe de son éducation à la mort. Il ne distingue pas cet apprentissage de celui des samourais :

Nul instant plus éblouissant que celui où des fantômes quotidiens sur la mort, le danger et la destruction du monde sont changés en devoir. Y parvenir réclamait cependant l'éducation du corps, de la force et de la volonté de combattre ainsi que des techniques du combat. Pour les développer, on pouvait s'en remettre au genre de méthodes qui avaient naguère servi à développer l'imagination ; car l'imagination et le maniement de l'épée n'étaient-elles pas semblables, dans la mesure où c'étaient des techniques nourries d'une familiarité avec la mort¹⁰⁴⁰ ?

« L'imagination et le maniement de l'épée » sont rapprochés par ce samourai moderne qui les identifie comme un medium dans l'apprentissage de la mort. Mais ce samourai moderne privé de codes dans sa modernité, privé de contrats, a voulu sans doute éprouver dans le théâtre le moyen de rapprocher « l'imagination et le maniement de l'épée ». Le nô construit cette familiarité avec la mort dont nous aurions pu espérer que le poète/dramaturge se satisfasse. C'est aussi une forme de combat par l'imagination, une manière d'apprivoiser et de dompter ce

¹⁰³⁷ *Le Japon moderne et l'éthique samourai, op. cit.*, p. 33.

¹⁰³⁸ *Le Soleil et l'Acier, op. cit.*, p. 50.

¹⁰³⁹ P. 168.

¹⁰⁴⁰ Mishima, *Le Soleil et l'Acier, op. cit.*, p. 66-67.

qui nous échappe. Nul n'échappe à la mort, nous dit Mishima. Il a certainement, plus que tout autre écrivain, magnifié ce thème et notamment dans les nôtres.

Chapitre 3

La voie théâtrale.

La voie choisie par Mishima est celle d'un artiste, à défaut d'être celui du samouraï. À ce titre, la mort donne un sens et du sens aux nôs réinvestis. La dramaturgie proposée est non seulement ancienne et novatrice, mais elle est surtout construite sur la vision d'un dialogue des morts renouvelé. L'écrivain revendique une conception moderne du nô en bouleversant les codes et surtout en y ajoutant sa coloration propre. L'art évolue, véhicule un processus de transformation, d'adaptation à un monde qui a modifié le rapport à la mort. Catherine Naugrette a pu parler de « modernité transversale »¹⁰⁴¹. Mishima est un artiste sous la contrainte de son époque et de sa culture. Le nô est une réponse à cette *transversalité* dont il se joue, accentuant même ses effets par le recours à d'autres littératures. Sans nul doute, la mort, telle que la connaît l'auteur, est devenue différente et, dans le même temps, elle reste en définitive la même. C'est ce paradoxe auxquels répondent les nôs. Si le théâtre devient le lieu privilégié pour évoquer la mort, c'est que notre société se refuse à la regarder et à la commémorer comme il se doit, qu'elle a cessé de la reconnaître et de la cultiver. Le théâtre contemporain, par la transversalité, permet au spectateur de retrouver ce lien primordial avec la finitude, la belle-mort notamment, que le XX^e siècle a dénaturée et défigurée dans des guerres et un modernisme dégradants pour l'homme. L'art moderne se dessine sur ce nouvel horizon où la mort retrouve sa place, surtout dans le théâtre selon Catherine Naugrette :

Du théâtre, plus encore semble-t-il que des autres pratiques artistiques, en ce qu'il offre une forme de présentation sensible, un espace entièrement voué à la présence et à la convocation. L'art du théâtre qui s'élabore aujourd'hui, est *mise en œuvre à partir du point de vue de la mort, de l'anéantissement*.¹⁰⁴²

¹⁰⁴¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, p. 10.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 101.

Dans les nôs modernes, les protagonistes de Mishima incarnent la souffrance et « transmette[nt] un profond sentiment de la mort et de la condition des morts »¹⁰⁴³. Les nôs du répertoire qu'il réécrit répètent symboliquement des histoires du passé en les adaptant à un monde contemporain. Mettre en scène la mort dans ces nôs constitue aussi une manière personnelle de styliser et d'idéaliser la mort, d'en cultiver l'attrait et l'esthétisme quand elle est liée à la beauté.

L'art du nô correspond à une époque ancienne où certains concepts sont privilégiés. Ainsi ce théâtre est nourri par l'esthétique de l'éphémère qui devient, dans les pièces de Mishima, fulguration et fixation dans le transitoire. La poésie contenue dans ces nôs exprime les tourments et la solitude des personnages murés dans leur douleur. Tout devient dérisoire pour le jeune poète, Toshinori, Iwakichi, Rokujo ou Hanako, cette dernière déclarant par exemple qu'elle a « commencé à vivre en [...] attendant »¹⁰⁴⁴ son amant. La nuit, la lumière éblouissante ainsi que le rêve révèlent le lent déclin (qui est en fait une révélation) qui mène à la mort. Les protagonistes accèdent à la sérénité dans la souffrance, grâce à la lucidité qui consiste à assister au spectacle de sa propre fin ou celle de l'autre. Le nô, et l'art japonais en général, favorise cette profondeur, cette intimité, cette tentative d'aller au-delà du miroir, au-delà du masque :

Né du souffle vital, l'art du Japon, invisible, ne se laisse pas appréhender par un simple regard, mais éveille, chez celui qui en saisit les résonances profondes, des émotions intenses¹⁰⁴⁵.

L'esthétique de l'impermanence fait le nô ; cependant Mishima nous montre que le monde, au premier regard, est plus complexe qu'il n'y paraît, et que tous nos efforts doivent porter sur l'acceptation de la mort. À cet instant du passage final, le transitoire se fige dans un aveuglement permanent. Plongés dans le monde de l'absence, les personnages sont au supplice dans une attente perpétuelle. Et lorsqu'il dépasse ce seuil, le personnage disparaît à l'instar du jeune poète, d'Aoi ou d'Iwakichi. Pour le spectateur, le personnage principal n'est pas toujours celui qu'ils imaginent, car il s'incarne aussi dans le personnage qui demeure. De cette manière, à travers le nô, Mishima se dévoile par l'intermédiaire des protagonistes,

¹⁰⁴³ Tadeusz Kantor, *Théâtre de la mort*, Paris, L'Âge d'Homme, 1977, p. 221.

¹⁰⁴⁴ P. 153.

¹⁰⁴⁵ Reiko Ôhara, revue *Japon*, op. cit., p. 202.

comme nous l'avons vu précédemment ; mais la vie sociale et le comportement humain se réduisent rapidement à cette seule chose : l'attitude devant la mort.

La théâtralisation de la mort par le nô éclaire le parcours artistique de l'écrivain. Mishima est attiré par la beauté dégagée du nô, qui est en fait l'idée de beauté :

Dans le nô réside le seul type de beauté qui ait le pouvoir d'arracher *mon* temps au Japon *extérieur* d'aujourd'hui... et de lui imposer un autre régime...¹⁰⁴⁶

Toutefois cette beauté prend tout son sens lorsqu'elle détruit, puisque l'écrivain précise : « Le nô ne saurait commencer avant la fin du drame, avant que la beauté ne gise en ruine »¹⁰⁴⁷. La mort est une obsession ancienne chez Mishima, comme un medium privilégié vers la perfection. Nous avons évoqué déjà son goût prononcé pour le *drama* qui s'est affirmé dès l'enfance¹⁰⁴⁸. Pour peindre la mort via le medium du théâtre, le nô est pour lui la forme idoine. Les *Cinq nô modernes* dramatisent ce qui est le plus important et le plus sacré à ses yeux, cette idée, image et allégorie de la mort triomphante.

3. 1. Une dramaturgie de la douleur et de la souffrance.

Omniprésente mais sujet tabou, la mort a été mise à distance par les sociétés modernes, tant elle s'accompagne de la douleur et de la souffrance, dont la nature sacrée et métaphysique a été oubliée par ces sociétés. Maurice Pinguet l'explique, en insistant sur l'effort que nous devons exécuter pour accepter cet état qui n'est plus dans nos sociétés, qui ont divorcé d'avec les images de la belle mort, que celui de la décrépitude:

Tout est agrégat, composé d'éléments qui doivent se séparer après s'être unis. La douleur de vivre est dans ce déchirement qui nous arrache tôt ou tard à tout attachement, et pour finir à notre vie même. On ne peut échapper à la roue de douleur du devenir que par l'exercice méthodique du renoncement, du détachement et de la lucidité¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁶ Mishima, « This is Japan » in *Mort et Vie de Mishima*, op. cit., p. 252.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ Il joue, écrit et met en scène dès l'enfance.

¹⁰⁴⁹ *Op. cit.*, p. 113-114.

Cette pensée de la mort, déni et fascination, voire obsession, est celle de Mishima qu'il transmet à ses personnages. Hanako semble détachée du monde et indifférente à ce qui l'entoure, immobile, déclarant qu'elle va « rester [...] sans bouger »¹⁰⁵⁰. Les autres protagonistes d'ailleurs n'accordent que peu d'importance aux contingences matérielles¹⁰⁵¹. Le temps est aboli au profit d'une atemporalité qui fixe la douleur¹⁰⁵². Hanako respire et survit dans l'instant même, celui de l'attente indéfinie, ersatz de la mort. Tous sont obnubilés par la pensée de la mort au même titre que les auteurs de nô qui en font un spectacle qui ravit (dans les deux sens du terme) les spectateurs. En écrivant des nôs où la mort et le sacrifice l'emportent de manière bien plus radicale que dans les nôs anciens, Mishima se fait, en quelque sorte, auteur, comédien et spectateur de son propre théâtre intérieur, de ses propres fantasmes et obsessions, ou pulsions. Le nô moderne s'apparente à une forme suprême de renoncement à tous les éléments terrestres, sentiments y compris. Nous percevons, comme l'explique René Girard, que la mort est au premier abord une violence extérieure, une violence que nous subissons avec la perte de l'autre et la perte de la vie, mais c'est aussi une violence intérieure qui, en ce sens, nous obsède. Les vivants s'en protègent en la célébrant, en créant des mythes. Le nô concourt aussi à cette appropriation de la finitude. C'est ce qui fait de cette forme théâtrale une représentation en lien avec le sacré :

Dans la mort, donc, il y a bien la mort mais il y a aussi la vie. Il n'y a pas de vie, sur le plan de la communauté, qui ne parle de la mort. Ainsi, la mort peut apparaître comme la divinité véritable, le lieu où le plus bénéfique et le plus maléfique se rejoignent¹⁰⁵³.

La dramatisation de la mort par le nô devient, chez Mishima, une « expérience contemplative du douloureux »¹⁰⁵⁴. Douleur de vivre et douleur de mort s'allient dans une acceptation de la souffrance et du désespoir que le nô met en scène, ce

¹⁰⁵⁰ P. 157.

¹⁰⁵¹ En cela, ils s'inscrivent dans la tradition du nô puisque les nôs anciens privilégient un espace symbolique et imaginaire. Les éléments de scénographie sont rares. Dans *Aoi no Ue*, il s'agit d'« une tunique de soie signifiant le corps d'Aoi » (*La Lande des mortifications*, op. cit., p. 125), du masque, de l'éventail, de la cape et du maillet de l'esprit de Rokujô ainsi que des « boules de rosaire » (*ibid.*, p. 133) de l'ascète.

¹⁰⁵² Le temps du nô est celui, traditionnel, des saisons. Le nô ancien *Yoroboshi* ne donne comme indication initiale que « deuxième lune, milieu du printemps », *ibid.*, p. 333.

¹⁰⁵³ René Girard, op. cit., p. 382.

¹⁰⁵⁴ Théo Lésoualc'h, op. cit., p. 228.

qui est une voie qui permet à Mishima de renouer avec le sacré, lui qui a abandonné la vulgaire obsession d'être heureux ici-bas.

Le nô construit un espace de la vacuité que Mishima associe à la souffrance primitive de l'homme. L'absolu est dans ce néant que découvrent les protagonistes. Ils s'y jettent ou y demeurent, mais c'est dans ce lieu même de la révélation que le dramaturge nous projette. Mishima, à l'instar des bouddhistes, nous confie que l'« on ne peut réellement être heureux que lorsqu'on n'est plus de ce monde »¹⁰⁵⁵. Cependant pour lui, il s'agit avant tout d'une « acceptation de la souffrance »¹⁰⁵⁶. Il n'y a ni révolte, ni acceptation de la mort, mais plutôt une sorte de retraite, un refuge où les personnages s'effacent, se dissolvent, se statufient. Les nôs anciens privilégiaient l'impermanence dont il faut se libérer par le détachement, le renoncement, « l'illumination »¹⁰⁵⁷, pour accéder au salut à la « lumière du Buddha »¹⁰⁵⁸. Ce dépouillement contribue à l'universalité du nô qui dépasse alors sa vocation d'être une « modernité transversale », mais plutôt une modernité traversée. Si Mishima réinvestit ces concepts dans les nôs modernes, le salut est en revanche tout autre. Les personnages passent par une sorte d'ascèse et de mortification qui les mènent au contentement. Armen Godel dans *Le Maître de nô* évoquant un extrait du nô *Ômu-Komachi* de Zeami (*Komachi et le perroquet*) commente les paroles de Komachi en les qualifiant de « formule poétique [...] qui érige la douleur comme la nature foncière du monde »¹⁰⁵⁹. Si nous exceptons le salut, la vision du monde a peu évolué, révélant une constante chez les Japonais, une « tonalité maniaco-dépressive »¹⁰⁶⁰ et un profond pessimisme devant les événements douloureux, dont on peut se sauver par une attitude presque mystique.

À cet égard, les nôs de Mishima n'hésitent pas à mettre en scène des personnages qui revendiquent la douleur. Hanako, Toshinori, Komachi, entre autres, savourent la douleur et le désespoir qui deviennent jouissance. Toshinori n'attend que cela, que « le porche invisible et béant de l'Enfer s'ouvre avec son parvis de sable noir – un sable toujours propre et toujours ratissé, qui attend que

¹⁰⁵⁵ Edward Gonze, *Le Bouddhisme*, Payot et Rivages, Paris, 1951, p. 21.

¹⁰⁵⁶ *Le Soleil et l'Acier*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁵⁷ Nô *Sotoba-Komachi*, in *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, op. cit., p. 229.

¹⁰⁵⁸ Nô *Aoi no Ue* in *La Lande des mortifications*, op. cit., p. 135.

¹⁰⁵⁹ Op. cit., p. 72.

¹⁰⁶⁰ Maurice Pinguet, op. cit., p. 56.

s'y posent les pieds des nouveaux venus »¹⁰⁶¹. Mishima écrit même dans *Les Amours interdites* : « Le désespoir est une sorte de repos »¹⁰⁶². Pour le dramaturge, la mort au théâtre est très proche de la mort véritable, puisqu'elle est acte. Nous avons, à plusieurs reprises, signalé la théâtralité qui investit tant la vie de Mishima et son œuvre. La mort, même dans les romans, possède des aspects théâtraux qui rappellent le nô. Dans la nouvelle *Patriotisme*, l'auteur met véritablement en scène la mort du lieutenant Takeyama qui effectue le *seppuku* sous les yeux de sa femme, exemple dont nous avons déjà analysé la portée symbolique et personnelle. Le rapprochement avec le nô paraît évident : une mort rituelle, deux personnages dont l'un agit et l'autre semble le soutenir, un espace/temps indéfini et surtout la douleur, omniprésente :

Reiko voyait son mari accéder à un autre univers où l'être se dissout dans la douleur, est emprisonné dans une cellule de douleur et nulle main ne peut l'approcher¹⁰⁶³.

En effet, la primauté est donnée à l'expression de la souffrance dans les *Cinq nô modernes*. Inéluctablement, cette souffrance isole le *shite* et le *waki*. La mort sépare les deux personnages. Les tentatives de Komachi pour « empêcher de parler »¹⁰⁶⁴ le jeune poète et pour le sauver sont vaines. Toutes aussi inutiles sont celles d'Hanako vis-à-vis d'Iwakichi qui le presse de faire résonner le tambourin¹⁰⁶⁵ ou celles d'Hikaru pour protéger Aoi, dont il ne pourra éviter la mort. La beauté porte le masque de la mort et la contempler ne peut mener qu'au néant.

Nous trouvons chez Mishima le désir constant de profaner la beauté, l'idée que la beauté déclenche en fait le désir de destruction. Cette vision est celle que le spectateur peut par exemple découvrir dans le nô *Sotoba Komachi*. Lorsque le jeune poète voit en Komachi la beauté incarnée, celle-ci le met en garde : « Ne dis pas cela ! Ne t'ai-je pas prévenu de ce qui arrivera si tu dis que je suis belle ? »¹⁰⁶⁶. Or nous voyons dans ce nô (et dans les autres aussi) que la beauté est

¹⁰⁶¹ P. 72.

¹⁰⁶² *Op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁶³ *La Mort en été, op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁶⁴ P. 44.

¹⁰⁶⁵ « Dépêchez-vous ! Faites-le résonner ! Je me languis de l'entendre », p. 114.

¹⁰⁶⁶ P. 45.

assimilée à la mort autant qu'à la laideur, au déclin autant qu'à la révélation, par l'intermédiaire de Komachi qui se décrit comme « une laide beauté »¹⁰⁶⁷. De même Rokujo semble jalouse de la beauté et de la jeunesse d'Aoi qu'elle ne possède plus. Ce désir de posséder la beauté emporte tout sur son passage, il est plus fort que tout. La beauté est représentée comme source de la douleur, de la violence et de la cruauté infligées à l'autre. Car seule compte la beauté de l'instant, la beauté éphémère, cette fulguration qui naît au seuil de mort. La beauté révélée en et par la mort intervient rapidement, sans qu'elle soit décrite réellement. Dans *Sotoba Komachi*, la didascalie indique seulement que « le poète cesse de respirer », et suggère que le rêve est terminé puisque « la toile de fond noire retombe »¹⁰⁶⁸. Cette conception esthétique qui se dessine par le nô est une condamnation par l'écrivain du Beau tel qu'il se conçoit à son époque :

Pour Mishima, les salariés, mais aussi les intellectuels des années soixante, ne songent plus qu'à rentabiliser idées ou capitaux, négligeant la puissance de la beauté et de la mort¹⁰⁶⁹.

Cette condamnation des mœurs contemporaines n'empêche nullement l'écrivain de placer ses personnages dans des décors modernes. La mort qui surgit de la beauté devient par conséquent tragique parce qu'elle est inévitable et absolue, quelle que soit l'époque. C'est ce pouvoir de la beauté mortifère que le dramaturge représente sur scène.

Les nôs de Mishima dévoilent des destins tragiques par l'évocation de morts précoces, violentes et inéluctables. Mishima choisit prioritairement les thèmes du suicide, de la guerre et du chaos, de la passion fatale. Chaque personnage qui meurt ou se pétrifie s'inscrit dans une tragédie de l'être solitaire. Tragédie moderne ou tragédie de la modernité. La souffrance, chez le dramaturge est poussée à son paroxysme. Rokujo ne recule devant rien pour assouvir sa vengeance et Hanako reste inflexible face à son ancien amant qu'elle considère comme un « étranger »¹⁰⁷⁰. Catherine Millet rappelle que, pour l'écrivain, la mort est libération et la souffrance jouissance :

¹⁰⁶⁷ P. 34.

¹⁰⁶⁸ P. 46.

¹⁰⁶⁹ Annie Cecchi, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰⁷⁰ P. 166.

Si l'érotisation de la mort permet de faire comme Genet, de l'abandon un bonheur, ou comme Mishima, de la douleur un plaisir et de la perte une joie, les menaces de destruction deviennent autant de promesses de jouissance. Le goût du néant s'ensuit, et c'est lui que l'on retrouvera dans une aspiration au sacrifice [...]¹⁰⁷¹.

Seule la beauté mérite ainsi le sacrifice, c'est-à-dire la tension vers le sacré. La beauté tragique se dessine dans une souffrance faite de perversion voire de sadisme, à l'image de Rokujo qui s'acharne sur Aoi, déterminée à « la faire souffrir »¹⁰⁷². Shunsuké, personnage principal des *Amours interdites*, tient un discours similaire au jeune Yûchan :

Il ne faut pas que vous ayez peur de la vie. Il faut que vous ayez la certitude que vous serez exempt de toute souffrance et de tout malheur. La morale de ceux qui ont la beauté, c'est de pouvoir se soustraire à tout devoir. La beauté n'a pas le temps de prendre ses responsabilités chaque fois que se manifeste l'influence de sa force imprévisible. La beauté n'a pas le temps de penser au bonheur. Encore moins au bonheur d'autrui... Mais c'est précisément pourquoi la beauté a le pouvoir de rendre heureux celui qui est prêt à en mourir dans la souffrance¹⁰⁷³.

La beauté serait comme une allégorie de la mort, de l'indifférence absolue. Les nôs sont la théâtralisation du désir de mort. Ce théâtre est vécu comme une répétition de ce seuil, répétition à laquelle le spectateur est convié. La mort dans ce théâtre est alors violence, interdit que Mishima transgresse dans un nouveau sanctuaire du nô. Le spectacle de la mort donne naissance à une transgression du plaisir et de la jouissance, que l'auteur partage avec ses personnages ainsi qu'avec le public, mais sous une forme contemporaine et un rituel réadapté. La tradition perdure et se renouvelle en même temps, autorisant le dramaturge à libérer la pulsion de mort, à la vivre.

3. 2. Le théâtre ou l'expérience de la mort.

Avec le nô, Mishima semble vouloir vivre pleinement, par avance, ce que seront les/ses derniers moments et anticipe, par la procuration de ses

¹⁰⁷¹ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁷² P. 128.

¹⁰⁷³ *Op. cit.*, p. 201.

personnages, l'émotion qui naîtra de ces derniers instants. Les nôs annoncent l'acte final de Mishima à travers des personnages voués et dévoués au sacrifice. L'écrivain revendique un art qui se nourrit de cette dernière émotion. Renoncer au quotidien, aux contingences matérielles, aux autres, au temps historique, pour se sacrifier est par conséquent une manière de naître au monde, en l'occurrence ici avec l'aide du théâtre dont nous aurons à définir le rôle. Il s'agit d'expérimenter la mort commune, fait admis que le nô représente. La culture renvoie à cette réalité :

Si toute mort s'éprouve et se ritualise sur le mode de l'expression fondatrice, c'est-à-dire du mystère fondamental de la violence, l'expulsion fondatrice, en retour, peut se remémorer sur le mode de la mort¹⁰⁷⁴.

L'homme, qui est à la fois spectateur de la mort et acteur de la mort, a besoin de ritualiser ce moment ultime. Les *shite* et les *waki* de Mishima qui illustrent cette double posture sont les images conscientes et inconscientes d'une obsession partagée par tous. Pour le dramaturge il faut se confronter à la mort avant que le déclin nous enlève toute lucidité. Le spectacle de la mort se transforme en connaissance de la mort. Le théâtre renouerait presque avec sa nature pédagogique, comme un lieu d'expérimentation de la vie.

Connaître la mort, ce n'est pas seulement se faire à l'idée de cette finitude, c'est aussi la ressentir en la visualisant, voire en la vivant à travers le spectacle qui en est donné. Le nô, grâce au *shite* et au *waki*, favorise cette rencontre, cette découverte et cette acceptation. Mishima n'entretient pas la crainte de cette initiation que les rites adoucissent en général :

À la peur instinctive de la mort qu'éprouve le sauvage s'ajoute, chez le civilisé, la peur lucide, fruit de l'individualisme. Une conscience plus aiguë de la vie exige parfois le secours de certaines notions abstraites d'honneur ou de devoir pour vaincre la crainte de mourir¹⁰⁷⁵.

Mishima montre dans ses nôs que la mort est un état transitoire, une manière de vivre différemment, un prolongement de la vie terrestre. Pour cette raison, c'est un devoir, une sorte d'élégance éloignée de la vulgaire envie de vivre, que de bien mourir : nous soulignons de nouveau une attitude dandy qui a nourri Mishima. De

¹⁰⁷⁴ René Girard, *op. cit.*, p. 382.

¹⁰⁷⁵ Solange Lemaître, *op. cit.*, p. 4.

plus, ces morts, ces ombres du passé, par leur présence, déterminent en quelque sorte notre avenir. Peu importe l'époque, ils seront toujours là. Ceci justifie une certaine modernité des nôtres de Mishima. Mais ce qui domine reste cette pulsion que l'écrivain place au-dessus de toutes les autres pulsions. Le spectateur est convié à l'expérience de la mort par le biais des personnages, qui accèdent à une sorte de vacuité et d'anéantissent dans la douleur, dans laquelle l'image humaine, le corps se dissolvent :

[...] la mort [...] n'est nullement transformation ou métamorphose, c'est-à-dire passage d'une forme à une autre forme, mais elle est nihilisation, c'est-à-dire passage d'une forme à l'absence de toute forme ; et même si elle était « trans », elle serait plutôt transsubstantiation que transmutation ; la mort extirpe l'être de son être, et ceci radicalement, *radicitus*¹⁰⁷⁶.

Les protagonistes de Mishima, réduits, en clôture des nôtres, à cette douleur ultime, se recroquevillent dans la mort permanente, une « absence de forme ». Toshinori sait qu'il est « sans forme »¹⁰⁷⁷ et que la seule issue au bonheur consiste à s'accepter ainsi, à savourer le néant qui l'accapare, à être conscient de sa propre mort. C'est une approche sensible de la mort que l'art du nô nous révèle, une vision artistique qui est tout autant dramaturgique que poétique. Claude Régy rappelle le déni de la mort dans nos sociétés modernes où la mort devient spectaculaire, familière, sans recul, obscène et il prône un retour, comme Mishima, à un temps respectueux des morts, l'élégance du bien mourir et du savoir mourir venant balayer la vulgarité de vivre et de désirer :

Dans un monde – le nôtre – qui exclut la mort comme une anomalie de mauvais aloi au profit d'une vie mensongèrement comme devant être saine et consacrée au profit, à l'actif, au résultat, à la rentabilité, au rationnel, il est primordial de montrer un rituel où la vie est rééquilibrée par la juste place rendue à la mort dans la vie même.

C'est aussi rendre sa juste place au néant. La plus forte métaphore de l'absolu¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 169-170.

¹⁰⁷⁷ P. 70.

¹⁰⁷⁸ *Op. cit.*, p. 88.

Par ses nôt, Mishima est bien dans cette démarche de rendre à la mort la place qu'elle mérite à ses yeux, le théâtre ayant vocation à figurer l'irreprésentable, à savoir l'absolu, quand le rideau noir retombe, quand le néant a repris ses droits. Le théâtre n'a plus alors à être le lieu d'une illusion, mais le lieu où se dissolvent les illusions. Nous avons dit plus haut que la notion de *mimesis* n'était pas opératoire pour le théâtre nô, plus encore si nous nous attachons à l'obsession de Mishima qui tente non de représenter mais de faire approcher du mystère.

Mishima recrée, à sa manière, un art de la mort qui se prolonge, s'émancipe, s'épanouit dans une quête théâtrale de la finitude. L'écrivain se familiarise et nous éduque à cet art de la mort, art ancestral chez les Japonais, décrit notamment dans le *Hagakure*, traité sur l'art de bien mourir pour un samouraï. Les nôt participent donc, c'est une hypothèse de travail que je voudrais défendre, à une anticipation du *seppuku*, où le Mishima qui s'est voulu inflexible et guerrier l'emporte sur le poète/dramaturge. Dès *Confessions d'un masque* est inscrit ce destin fatal :

Et à nouveau, plus encore qu'avant, je me voyais profondément plongé dans le désir de mort. C'était dans la mort que j'avais découvert le véritable « but de ma vie »¹⁰⁷⁹.

Les mots n'ont donc pas suffi même lorsqu'ils sont action comme dans le nô moderne. Écrire, jouer, représenter la mort est une étape décisive mais nullement une solution à l'obsession qui ronge l'écrivain. L'espace de la scène a momentanément figé les personnages, comme leur auteur, dans un temps indéfini qui n'est ni la vie, ni la mort. Ce que le théâtre n'a peut-être pas su rendre, tant ses moyens sont dérisoires au regard de l'acte joué, la réalité de l'acte le saura. Pour un temps, l'art du théâtre comble la pulsion de mort de l'écrivain, car comme le suggère Hélène Piralien, l'imaginaire s'avère finalement décevant :

Enfin ses écrits ne font-ils pas eux-mêmes office de mise en scène imaginaire, lui permettant d'éviter le passage à l'acte d'une mort réelle, la sienne et/ou celle d'un autre¹⁰⁸⁰ ?

¹⁰⁷⁹ *Op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁸⁰ *Op. cit.*, p. 97.

S'il est indubitable que, inconsciemment, Mishima rêve de mort, nous pouvons considérer, au vue de notre étude, qu'il est véritablement fasciné par les nôt, que sa vision de dramaturge et de poète est une voie pour réhabiliter la mort et que sa passion pour le théâtre est sincère. Le théâtre du dramaturge est avant tout un théâtre de rêves et d'émotions, un théâtre qui lui survivra. Le personnage de Shunsuké dans *Les Amours interdites* est porteur des aspirations profondes de l'écrivain :

Les rêveries orientales de Shunsuké avaient parfois tendance à pencher vers la mort. En Orient, la mort est nettement plus vivante que la vie. L'œuvre d'art telle que Shunsuké la concevait, c'était une sorte de mort raffinée, l'unique force qui permette à la vie d'atteindre à la transcendance¹⁰⁸¹.

Mishima magnifie la mort dans un théâtre revivifié, dans une forme traditionnelle qu'il revisite pour offrir aux spectateurs et à lui-même un spectacle essentiel.

3. 3. La mort triomphante ou l'ultime tableau.

Mishima privilégie une mort qui est choisie, une mort acceptée et revendiquée, si possible glorieuse, un destin sur lequel nous pouvons agir plutôt qu'une mort subie, banale, aléatoire. Avec une telle mort, l'homme accède à l'acte premier, l'acte créateur. Catherine Millot résume ainsi cette attitude : « Ultime affirmation de soi par où l'on se détruit pour exister [...] »¹⁰⁸². Le nô apparaît comme un exutoire à cette pulsion obsessionnelle de l'écrivain, une sorte de théâtre dionysiaque, qui est une libération. Nous avons déjà évoqué les liens possibles entre certains personnages et la vie de Mishima. C'est en cela que les nôt possèdent ce caractère rituel et sacré. La mort devient un refuge pour l'auteur et le théâtre une forme émancipatrice de cette pulsion. Si la mort est présente en filigrane dans toute l'œuvre, c'est qu'elle un reflet des aspirations de l'écrivain dont Diane de Margerie souligne l'importance :

La mort de Mishima est en quelque sorte inscrite dans sa vie. Son œuvre décrit toutes les variations possibles que peut prendre l'instinct d'autodestruction : horreur de la vieillesse perçue comme une déchéance, désir d'atteindre aux limites de la beauté qui se confond avec le moment

¹⁰⁸¹ *Op. cit.*, p. 193-194.

¹⁰⁸² *Op. cit.*, p. 167.

ultime de la vie, fascination de la mort, désir de l'atteindre en même temps que l'être aimé [...] ¹⁰⁸³.

Cette attirance pour un autre monde s'accompagne d'un goût pour la catastrophe que nous percevons dans les discours poétiques proférés par certains personnages des nôs modernes, notamment par Toshinori et sa vision « de la fin du monde » ¹⁰⁸⁴ dans le nô *Yoroboshi*. La défaite, le cataclysme renvoie l'homme à son destin, à sa finitude, au néant qu'inéluctablement il côtoie et rencontre. On ne s'attendait certes pas à ce que les nôs de Mishima soient un théâtre de catastrophe, mais c'est en cela qu'ils sont modernes, modernes parce qu'attachés à une époque catastrophique, modernes parce qu'attachés à la profondeur de leur auteur. Toshinori accède finalement à une sorte de gravité, de sagesse, de plénitude dans les derniers instants après avoir revécu, en rêve, la brûlure de « la flamme [qui lui] entrée dans les yeux » ¹⁰⁸⁵. Les nôs de Mishima écrivent la puissance de la nostalgie attachée non à un moment heureux mais désespéré : là encore, un théâtre de la catastrophe, mais qui reprend quand même du nô une forme d'immobilité qui s'apparenterait à de la plénitude. Après le temps onirique, les protagonistes savourent le moment ultime. Henri-Alexis Baatsch commente cette sérénité qui peut nous surprendre :

S'il y a bien un autre monde et qu'une mort digne en ouvre le chemin, l'acte de mort n'est plus qu'un passage délicat, périlleux, douloureux. Ce n'est aucun cas un anéantissement ¹⁰⁸⁶.

Le désir de mort que porte le masque du nô révèle une véritable passion pour la mort telle que les Japonais la conçoivent.

La passion de la mort chez Mishima est enivrante surtout lorsqu'elle s'accompagne, comme dans les nôs, de l'amour. Amour de l'autre, amour de soi qui mène à la destruction de la beauté qu'on veut atteindre jusque dans le néant. Ce sentiment de mort se transforme en passion totale et en jouissance pour les personnages qui fuient la réalité. Hanako appartient à un autre monde avec « son

¹⁰⁸³ Préface de *Correspondance* / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁰⁸⁴ P. 73.

¹⁰⁸⁵ P. 75.

¹⁰⁸⁶ *Op. cit.*, p. 30.

kimono défraîchi »¹⁰⁸⁷. Elle tolère Jitsuko qui l'accompagne dans son attente et sa douleur, mais « n'écoute pas »¹⁰⁸⁸ ce qu'elle lui dit. Absorbée par le souvenir de son amour passé, « elle joue avec son éventail, le ferme et le referme » imaginant que « les flocons de neige [du] dessin se mett[ent] à fondre »¹⁰⁸⁹. Oubliant ce qui les entoure, c'est la mort qui obsède les protagonistes jusqu'à la percevoir dans la figure de l'autre. Dans *Les Amours interdites*, Yûichi, couché à côté de son amante Yasuko, évoque le sentiment étrange qu'il éprouve :

La jeune femme, allongée près de lui, le corps moite, ses yeux noirs grands ouverts, les mains croisées sur sa poitrine, immobile, n'était autre que la mort même. Il lui suffisait de s'approcher de lui de quelques millimètres pour être la mort. [...]

« Maintenant, je peux mourir », se dit-il à plusieurs reprises. [...]

Lorsqu'il pensait à la mort, en cet instant même, il croyait tout possible. Le possible l'enivrait. Et il en éprouvait du plaisir¹⁰⁹⁰.

Par bien des aspects, ce passage rappelle l'attitude du jeune poète face à Komachi ou celle d'Iwakichi face à Hanako. De la même manière, les deux personnages amoureux semblent confrontés à la mort qu'ils désirent, la mort étant l'illusion du désir. La rencontre avec la mort s'effectue aussi par l'intermédiaire du duo amoureux dans les autres pièces. C'est grâce à Shinako que Toshinori s'accepte enfin dans sa propre finitude. Hikaru a bien rencontré la mort avec son amour ancien, Madame Rokujo. Quant à Hanako, son amante Yitsuko lui permet de demeurer dans l'attente, figuration du seuil de la mort. La mort dans les nôs est en suspens, dans un espace qui devient imaginaire, un lieu indéterminé où l'instant de mort est glorifié. La mort est représentée alors comme un spectacle où des ombres renaissent, retrouvant l'harmonie perdue avec l'univers

Les nôs de Mishima consacrent le triomphe du thème, du sujet, de l'image et de l'allégorie de la mort. La vie n'est rien sans le désir de mort, sans « la conjonction irréfutable pour lui [Mishima] de la beauté, de l'orgasme et de la mort »¹⁰⁹¹. Le nô peut être considéré comme le « Pont Flottant » vers le ciel

¹⁰⁸⁷ P. 152.

¹⁰⁸⁸ P. 154.

¹⁰⁸⁹ P. 155.

¹⁰⁹⁰ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁹¹ Henri-Alexis Baatsch, *op. cit.*, p. 36.

qu'évoque l'écrivain dans *Chevaux échappés*¹⁰⁹², pont qui fait écho à celui des anciens nôt, lieu de passage entre le monde des vivants et des morts. Mais le pont ici nous amène vers un espace infini, qui s'apparente à ce que Mishima a perçu à la suite de son expérience de vol dans un avion supersonique : sensation d'ivresse mêlée à la sensation d'apesanteur qui pourrait être celle que nous ressentons au seuil de la mort. Les nôt modernes explorent, investissent l'espace inconnu de la mort, l'espace concret de la scène de nô qui s'apparente peut-être à l'espace mental du dramaturge. Le théâtre serait-il un exorcisme avec la représentation d'une mort purificatrice ? La réalisation de l'extase procurée par cette mort prend vie sur scène et dans le texte avec un triomphe toujours garanti de cette dernière puisque elle en sort toujours gagnante. Elle occupe tout l'espace et nous montre, selon Louis-Vincent Thomas, qu'elle peut habiter de manière constante une œuvre :

Le triomphe de la mort prend parfois une allure obsessionnelle : tous et partout renvoient à la mort. Cette omniprésence caractérise des personnes délicates et fragiles, au bord du pathos. C'est ainsi que la mort habite durablement les sensations, les rêves, les pensées de Baudelaire [...] ¹⁰⁹³.

À sa manière, Mishima propose une vision théâtrale et hiéroglyphique de la mort. Le théâtre est l'un des masques qu'il utilise pour appréhender ce qu'il y a de plus important à ses yeux, l'extase qui conduit à la mort. Ce chemin dramaturgique et poétique révèle un Mishima authentique. Mais comme Hélène Piralian le souligne, malheureusement, le désir de mort restera insatisfait :

Pour Mishima ce chemin des levées successives des masques ne peut dès lors plus qu'être un chemin vers la mort, là où se glissent et se mettent en œuvre les pulsions de mort et où se dérobe et craque l'écriture comme instance protectrice ¹⁰⁹⁴.

Le dernier acte, le *seppuku*, se déroule aussi sur le mode dramatique, avec une répétition et une mise en scène théâtrales. Mais c'est de l'homme qu'il s'agit, de l'acte et non de l'illusion de l'acte, tandis que les nôt nous ont révélé un dramaturge, un poète, un écrivain authentique et lumineux.

¹⁰⁹² *Op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁹³ *Op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁹⁴ *Op. cit.*, p. 128.

CONCLUSION

En imaginant une réécriture de nôs anciens, Mishima a donné naissance à un genre théâtral nouveau qui est plus qu'une adaptation créatrice, dont notre étude a tenté de cerner l'originalité et la portée, pour le dire la « modernité ». Sans être exhaustive, puisque portant sur une traduction, la lecture que nous avons effectuée de ces textes s'est proposée d'apporter un éclairage particulier sur ces « nôs modernes ». Nous nous sommes tout d'abord interrogés sur la dénomination oxymorique, en apparence, « nôs modernes ». En effet, en respectant un certain nombre de concepts dramaturgiques liés au nô comme le *yûgen* et en portant à la scène des masques légendaires et mythiques du nô, dont il reprend la symbolique en la modernisant, Mishima a revitalisé ce genre théâtral traditionnel. Cette revitalisation se construit dans ces nôs avec les protagonistes, statues vivantes et solitaires dans leur douleur, qui deviennent les étendards et les figures imaginaires du poète dramaturge. Placés dans un contexte urbain et dans des situations contemporaines de Mishima, les personnages donnent naissance à une forme particulière de nô, théâtre confession, théâtre palimpseste, théâtre de la souffrance, d'où émergent encore des symboles anciens, mais où l'écrivain manipule ses personnages, marionnettes androgynes et masques de la mort, nous conduisant à l'extase procurée dans le désir de mort. Le théâtre devient mise en abyme des obsessions de son auteur, l'illusion se transformant en réalité, voire en vérité, lorsque l'ultime révélation se dessine.

Les nôs de Mishima s'apparentent à une cérémonie dans laquelle le public est convié à partager cette expérience de la mort, ce franchissement du seuil, cette révélation intérieure par l'intermédiaire des protagonistes, miroir de nos émotions et miroir pour l'auteur. L'illusion théâtrale nous mène ainsi à la réalité, à la vérité du monde dans cet espace, entre ombre et lumière, lieu de l'apaisement et de l'attente. Les masques vivants et les masques de morts sont interchangeables, révélant des passions extrêmes qui se réduisent à la passion ultime pour la mort et l'attente absolue. Plaçant ses protagonistes dans un univers urbain décadent où les valeurs et les repères se sont dégradés, univers du paraître, du futile, de l'inutile mais aussi de la catastrophe, Mishima détruit cette illusion

du réel pour les/nous conduire, par l'illusion théâtrale, la parole poétique et le rêve, dans un espace/temps indéterminé où la mort prédomine. Confronter les masques pour mieux les arracher, mettre en lumière le désir de la mort qui se fixe dans la douleur et révéler l'ombre qui anéantit, toute la dramaturgie de Mishima accentue la fusion des protagonistes avec le sentiment de mort, protagonistes qui rappellent et en même temps dépassent les grandes figures mythiques réinvesties. Ces figures, issues de la mémoire collective et culturelle des Japonais, deviennent chez Mishima des figures universelles et personnelles à partir desquelles il revitalise des mythes et des concepts anciens, absents dans un monde déserté par le sacré.

Une dramaturgie et une scénographie adaptées à la contemporanéité du nô sont le médium idéal pour se familiariser de nouveau avec la mort que la société moderne a tenté d'évacuer. Mishima invente un genre neuf et personnel en s'appuyant sur des intertextes anciens et en retrouvant l'âme du Japon, quête essentielle de sa démarche dramaturgique dans le nô. La modernité qui se dessine dans son théâtre oscille entre un classicisme japonais ancien et un romantisme décadent plus récent, entre pulsion de vie et pulsion de mort. Cette modernité transgressive puisqu'elle révèle un monde en déchéance, en déshérence, en perte de valeurs et de repères, est le substrat d'une poétique de la catastrophe. Le drame qui se joue est absolu, menant à une impasse. Le classicisme que nous avons pu déceler dans la conception des nôs s'accompagne dans la dramaturgie d'une accentuation d'un lyrisme de la mort plus contemporain. Mais d'une manière traditionnelle, Mishima met en jeu des passions sur le mode de l'indicible, de l'ineffable autant que de l'invisible menant l'expérience de son théâtre jusqu'à l'aporie. Le geste de l'acteur que nous percevons à travers le comportement des protagonistes est fondé sur un jeu minimaliste, intériorisé, geste ancien de l'acteur de nô. Cette symbolique du geste s'enrichit de symboles dramaturgiques anciens et plus modernes qui sollicitent l'imaginaire du spectateur, réveillant en lui des émotions qui transcendent sa perception du réel. Le théâtre devient ce langage de l'émotion, cette poésie du corps souffrant, cette réécriture hiéroglyphique qui transforme le désir de l'autre en désir de mort. Par la cristallisation poétique que lui permet le nô, le dramaturge nous fait assister au spectacle de la mort, miroir de ses obsessions et de ses fantasmes.

Nous avons souligné que ce désir qui émerge du sentiment de manque et du sentiment de l'éphémère met en jeu une passion destructrice menant à la mort. Ce théâtre de la douleur, du détachement, où les protagonistes détruisent la beauté idéale, met en jeu une esthétique et une dramaturgie de la cruauté. Par la fixation de la douleur et de la beauté d'où naît le sentiment de néant et d'anéantissement, par l'absence d'issue et de salut, se manifeste une représentation des forces occultes qui sont celles de l'insatisfaction, de la souffrance et de l'obsession de la mort par l'intermédiaire de fantômes insensibles aux contingences humaines. Prêts à tout perdre, la passion pour la mort que ces derniers dévoilent se transforme en extase, en souffrance pure et absolue, et surtout désirée. Les protagonistes sont à l'image de leur créateur, assoiffés par la beauté du désir de mort, révélant cette intimité de Mishima avec l'univers de la mort, intimité que le nô éclaire à travers une dramaturgie de la souffrance, une vision artistique et esthétique très moderne du désir de mort. Masque et visage, ombre et lumière renvoient à des univers paradoxalement associés, l'apollinien et le dionysiaque, Mishima étant partagé entre une esthétique solaire et lunaire (dirons-nous lunatique ?).

La mort est chez Mishima une répétition tragique, un tableau de la souffrance et de l'instant, dans lequel les protagonistes se statuent sur le seuil fatidique, une représentation de l'illusion fondamentale. Le spectateur est amené dans l'espace de la « Mer de la fertilité » pour participer à la mise à mort de la beauté insupportable et pour savourer, avec plénitude, le repos ténébreux. Le théâtre de Mishima se dépouille au fil des cinq nôt hérités d'un schéma traditionnel revisité pour mieux nous placer devant l'irréversible, devant le néant représenté par des protagonistes aveuglés par leur obsession. En transgressant la révélation finale des nôt anciens, le dramaturge réinvente un rapport au sacré, entre *Éros* et *Thanatos*, qui montre que c'est dans l'égarement, dans la profanation, dans la provocation, mais aussi dans le détachement et la vénération pour la mort qu'une voie est possible dans ce monde de la catastrophe et du déclin.

Observons finalement que Mishima ne s'éloigne pas tant du nô traditionnel avec la peinture d'un monde de la mort, monde d'interdits et de tabous, dans lequel subsistent, seuls, les protagonistes. La modernité des nôt de

Mishima ne peut faire oublier qu'il s'agit toujours de l'expérience, de l'inconnu de la mort, que le dramaturge aborde par le recours à des mythes anciens, réinvestis et travestis en mythes modernes. C'est bien un tableau des vanités qu'il peint dans le temple nouveau du nô. Le nô, métaphore de la mort, s'apparente à un rite de passage, devient un théâtre révélation, un nouveau culte pour des temps modernes, construit sur des fondations originelles. Cette plongée archaïque, fascination pour la mort, réveille des figures allégoriques et atemporelles, figures de l'invisible, de l'évanescent, fantômes de l'absolue liberté dans le lieu primordial. Ce que nous dit finalement Mishima, c'est que tout est illusion sauf la mort. Le nô est une manière d'expérimenter la mort, de se familiariser avec elle, et le dramaturge sait rétablir ce lien ancien entre le théâtre nô et le public, lien que l'époque moderne avait failli faire disparaître. En créant des nôs modernes, Mishima a su aussi élargir le public des nôs et trouver une forme plus universelle de langage dramatique, puisque ses nôs ont eu un certain succès en Occident. Cette thèse, née d'une double passion pour le genre dramatique et pour l'Extrême Orient, et qui s'est construite sur les méthodologies de l'histoire littéraire attachée aux symboles et aux éléments qui influencent une œuvre (l'histoire, la société, l'héritage poétique), et à la littérature comparée et des études dramaturgiques, pourrait trouver un point idéal d'aboutissement dans la concrétisation d'une mise en scène de ces cinq nôs.

Bibliographie

1. Outils de la recherche.

1. 1. Les outils bibliographiques.

BONNEAU (Georges), *Bibliographie de la littérature japonaise contemporaine : ouvrages traduits du japonais, études en langues occidentales*, Paris : Gentner ; Tokyo : Mitsukoshi, Bulletin de la Maison franco-japonaise, tome neuvième, numéros 1-4, 1937, 277 p.

HERAIL (Francine), *Bibliographie japonaise*, Paris, Publications Orientalistes de France, coll « Bibliothèque japonaise » dirigée par René Sieffert, 1986, 334 p.

RANCŒUR (René), puis Éric Férey, *Bibliographie de la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, A, Colin, annuelle. *Bibliographie de la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, publiée avec le concours de la Bibliothèque de France, par M. PERNOO-BÉCACHE, Armand Colin pour l'année 1996. À partir de 1997 aux PUF, avec le concours de S. FORT (pour faire suite aux travaux de MM. Rancœur et Férey).

1. 2. Dictionnaires et encyclopédies.

L'Apport freudien : pour une encyclopédie de la psychanalyse, sous la direction de Pierre Kaufmann, Paris, Larousse, 2008, 933 p.

Atlas de l'imaginaire, sous la direction de Françoise Grund et Chérif Khaznadar avec la collaboration de Pierre Bois et Bernard Piniau, préface de Jean Duvignaud, Paris, Lausanne (Favre), Maisons des cultures du monde, 1996, 206 p.

BARBA (Eugenio), SAVARESE (Nicola), *L'Énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2008, 333 p.

Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2005, 4 vol (2355, 2396, 2392, 2083 p).

Dictionnaire de la langue du théâtre, sous la direction d'Agnès Pierron, Paris, Le Robert, 4 volumes, 2003, 622 p.

Dictionnaire de littérature japonaise, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Paris, Publications Orientalistes de France, coll. « Quadrige. Référence », 2000, 359 p.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 1504 p.

Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes formes, figures, couleurs, nombres, sous la direction de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 1060 p.

Dictionnaire du Théâtre, introduction de Georges Banu, Paris, *Encyclopædia Universalis* et Albin MICHEL, coll. « Encyclopædia Universalis », 1998, 923 p.

Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale, sous la direction de Patrice Pavis, Paris, Éditions sociales, 1980, 482 p.

Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, sous la direction de Michel Corvin, direction éditoriale par Danièle Morvan, Paris, Bordas, 1991, 940 p.

Dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Presses Universitaires de France, 3 vol, 4393 p.

Le Japon : dictionnaire et civilisation, sous la direction de Louis Frédéric, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, 1419 p.

La Mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, Paris, Bayard, 2004, 1686 p.

Mythes & mythologies, sous la direction de Félix Guirand et Joël Schmidt, Paris, Larousse, 2008, 893 p.

MURASE Mikeyo, *L'Art au Japon*, traduit de l'anglais et de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Torino, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque , Histoire universelle de l'art », 1996, 410 p.

Les Notions philosophiques, publié sous la direction d'André Jacob et Sylvain Auroux, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Encyclopédie philosophique universelle », 1990, 2 volumes, 3297 p.

1. 3. Sites internet.

Article : « Yukio Mishima » sur le site http://fr.wikipedia.org/wiki/Yukio_Mishima.

POULET (Régis), « Mishima – la Beauté, la plaie et le néant » du 09 août 2009 sur le site http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=516.

POULET (Régis), « " Rites d'amour et de mort" de Yukio Mishima » du 06 février 2009 sur le site <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1123>.

KEITH VINCENT (James), « Yukio Mishima : notre homofasciste préféré » du 21 juin 2003 sur le site <http://multitudes.samizdat.net/Yukio-Mishima6notre-homofasciste.html>.

« La beauté de Mishima » sur le site <http://karila.free.fr/mishima.htm>.

www.theatre-du-soleil.fr/-22k-.

2. Oeuvres.

2. 1. Corpus.

Cinq nô modernes, traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi ; avant-propos de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1984, 168 p.

2. 2. Corpus annexe.

Les Amours interdites, traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989, 494 p.

Confession d'un masque, traduit de la version anglaise par Renée Villoteau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 246 p.

Le Pavillon d'Or, traduit du japonais et préfacé par Marc Mécéant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 375 p.

Le Soleil et l'Acier, traduit de la version anglaise par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1974, 145 p.

2. 3. Œuvres de Mishima.

Œuvres dramatiques

L'Arbre des tropiques, traduit du japonais par André Pieyre de Mandiargues avec la collaboration de Jun Shiragi (Silla), Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1984, 131 p.

Madame de Sade, version française d'André Pieyre de Mandiargues d'après la traduction littérale effectuée à partir du texte original japonais par Nobutaka Miura, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1976, 133 p.

Le Palais des fêtes, traduit du japonais par Georges Neyrand, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'arlequin », 1983, 126 p.

Œuvres en prose

L'Ange en décomposition, (*La Mer de la fertilité*, t. 4), traduit de la version anglaise par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 276 p.

Après le banquet, traduit du japonais par Gaston Renondeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, 276 p.

Chevaux échappés, (*La Mer de la fertilité*, t. 2), traduit de l'anglais et présenté par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 499 p.

Cinq nôs modernes, traduit du japonais par Georges Bonmarchand, Paris, Éditions Gallimard, 1970, 169 p.

Correspondance / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, traduit du japonais et notes par Dominique Palmé ; préface de Diane de Margerie, Paris, Albin Michel, coll. « Grandes traductions », 2000, 304 p.

L'École de la chair, traduit du japonais par Yves-Marie et Brigitte Allieux, Paris, Gallimard, coll « Folio », 1963, 288 p.

Le Lézard noir, d'après le roman d'Edogawa Rampō, traduit du japonais par Brigitte Allieux, Paris, Gallimard, 2000, 111 p.

Le Marin rejeté par la mer, traduit du japonais par Georges Renondeau, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1968, 224 p.

Martyre ; précédé de *Ken*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Folio », 123 p.

La Mer de la fertilité, traduit de la version anglaise par Tanguy Kenec'bdu, préface de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 1192 p.

La Mort en été, traduit de l'anglais par Dominique Aury d'après la traduction du japonais en anglais par Edward G. Seidensticker, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1983, 249 p.

La Musique, traduit du japonais par Dominique Palmé, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2000, 228 p.

Neige de printemps, (*La Mer de la fertilité*, t. 1), traduit de l'anglais et présenté par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 449 p.

Pèlerinage aux trois montagnes, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 309 p.

Le Temple de l'aube, (*La Mer de la fertilité*, t. 3), traduit de l'anglais et présenté par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 412 p.

Le Tumulte des flots, traduit du japonais par Gaston Renondeau, Paris, Gallimard, 1994, 243 p.

Une matinée d'amour pur, traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2003, 237 p.

Une soif d'amour, traduit de l'anglais par Léo Lack d'après la traduction du japonais en anglais par Ai no Kawaki, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, 217 p.

Essai

Le Japon moderne et l'éthique samouraï, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1985, 148 p.

Yûkoku : rites d'amour et de mort, Paris, Ed. Montparnasse, Gallimard, Arcadès, distrib. , cop. 2008. 1 DVD zone 2 (38 min) : n et b. (PAL), sonore + 1 fasc. (31 p. : ill.) 1 vol. (127 p).

3. Études critiques sur Mishima.

Analyses et réflexions sur Mishima, Le Pavillon d'Or, la beauté, ouvrage collectif, Paris, Éditions Marketing, coll « Ellipses », 1986, 224 p.

ASSOUN (Paul-Laurent), *Analyses et réflexions sur Mishima : la beauté*, avec la collaboration de Georges Bafaro, Michèle Bénabès, Paris, Ellipses, coll. « Analyses et réflexions sur », 1986, 224 p.

BAATSCH (Henri-Alexis), *Mishima : modernité, rite et mort*, Monaco/Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les infréquentables », 2006, 223 p.

CECCHI (Annie), *Mishima Yukio : esthétique classique, univers tragique*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1999, 278 p.

CECCHI (Annie), NINANE DE MARTINOIR (Francine), *Le Pavillon d'Or de Mishima : la beauté*, Paris, Belin, coll. « Dia, Lectures de », 1986, 127 p.

CHRAIBI (Sofia), *Perversion, création et judéo-christianisme : les cas de Pasolini et de Mishima*, thèse de doctorat dirigée par Anne Juranville, Psychopathologie clinique et psychanalyse, Lille, Atelier national de reproduction, 2004, 407 p.

FAIVRE (Ludivine), *Étude de la mort dans trois Nô modernes de Yukio Mishima*, mémoire de maîtrise, arts du spectacle, université de Besançon, 2004.

MARILLIER (Bernard), *Mishima*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2006, 127 p.

MILLOT (Catherine), *Gide, Genet, Mishima : intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1996, 168 p.

NATHAN (John), *La Vie de Mishima*, traduction de l'anglais par Tanguy Kenec'bdu, Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1980, 315 p.

PEROL (Jean), *Regards d'encre : écrivains japonais, 1966-1986*, Paris, la Différence, coll. « Mobile matière », 1995, 258 p.

PIRALIAN (Hélène), *Un enfant malade de la mort : lecture de Mishima, relecture de la paranoïa*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Emergences », 1989, 128 p.

RABATE (Jean-Michel), *La Beauté amère : fragments d'esthétiques : Barthes, Broch, Mishima, Rousseau*, Seyssel, Champ vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1986, 205 p.

SCOTT-STOKES (Henry), *Mort et Vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Éditions Picquier, 1985, 347 p.

STUBBE (Stephan), *Tradition et modernité dans le théâtre de Mishima*, Mémoire de licence dirigé par Philippe Ivernel, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, UCL, 1998, 110 p.

YOURCENAR (Marguerite), *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, 124 p.

Documentaire

LUBTCHANSKY (Jean-Claude), *Yukio Mishima*, documentaire réalisé par, Paris, France 3, coll. « Un siècle d'écrivains », 1995, 1 cassette vidéo, 41 mn.

Film

SCHRADER (Paul), *Mishima*, réalisé par, Paris, Warner home vidéo France, 1986, 1 cassette vidéo, 1h55 mn.

Magazine

Magazine littéraire : dossier Mishima, Paris, numéro 169, février 1981, 70 p.

4. Le genre dramatique.

4. 1. Esthétique et philosophie du genre.

Le Théâtre, le peuple, la passion, Rencontres de Rennes avec Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, organisés par le Théâtre National de Bretagne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2006, 138 p.

ADORNO (Theodor Wiesengrund), *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksiek, coll. « Esthétique », 1974, 347 p.

ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Sépharim*, Paris, Gallimard, 1965, 255 p.

BARBARAS (Renaud), *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2008, 381 p.

BARTHES (Roland), *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris,  ditions du Seuil, coll. « Points Seuil », 2002, 358 p.

BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris,  ditions du Seuil, coll. « Points, Littérature », 1981, 285 p.

BIET (Christian), TRIAU (Christophe), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, postface d'Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Essais », 2006, 1050 p.

CHARBONNIER (Marie-Anne), *Esthétiques du théâtre moderne*, Paris, A. Colin, coll. « Synthèse, Lettres », 1998, 95 p.

CLAUDEL (Paul), *Mes idées sur le théâtre*, préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1966, 254 p.

COUTY (Daniel) et REY (Alain), *Le Théâtre*, Paris, dirigé par Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, coll. « Bordas spectacle », 1989, 257 p.

DANAN (Joseph), *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures », 1995, 394 p.

DAVID (Martine), *Le Théâtre*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1995, 362 p.

DORT (Bernard), *Théâtres : essais*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points, Littérature », 1986, 296 p.

DUMOULIÉ (Camille), *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, 192 p.

DUSIGNE (Jean-François), *Le Théâtre d'art, « Aventure européenne du XX^e siècle »*, préface de Georges Banu, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, 333 p.

DUVIGNAUD (Jean), *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1973, 592 p.

DUVIGNAUD (Jean), *Le Théâtre et après ?*, Paris/Tournai, Casterman, 1971, 148 p.

DUVIGNAUD (Jean), LAGOUTTE (Jean), *Le Théâtre contemporain culture et contre-culture*, Paris, Larousse, coll. « Thème et textes », 1974, 223 p.

DUVIGNAUD (Jean), VEINSTEIN (André), *Le Théâtre*, Paris, Larousse, coll. « Encyclopédie Larousse », 1976, 127 p.

FREIXE (Guy), *Les Utopies du masque sur les scènes européennes*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2010, 383 p.

GUENOUN (Denis), *Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2009, 393 p.

GUENOUN (Denis), *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, 177 p.

GUENOUN (Denis), *L'Exhibition des mots : une idée politique du théâtre*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours, Série intervention philosophique », 1992, 62 p.

HUBERT (Marie-Claude), *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1988, 187 p.

HUBERT (Marie-Claude), *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U, Série Lettres », 1998, 271 p.

ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

LEFRANC (Jean), *Comprendre Nietzsche*, Paris, Armand Colin, coll. « Cours. Philosophie », 2003, 272 p.

NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Geneviève Blanquis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1985, 307 p.

PANDOLFI (Vito), *Histoire du Théâtre*, Tome I, Verviers, Gérard & Co, coll. « Marabout Université », 1968, 346 p.

PARIN (Brice), *Histoire de la philosophie*, vol 1, « Orient, Antiquité, Moyen âge », sous la direction de, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1969, 1728 p.

PLATON, *Phédon*, traduit, présenté et annoté par Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 1981, 447 p.

QUILLET (Françoise), *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 1999, 326 p.

RÉGY (Claude), *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, 122 p.

ROGUE (Christophe), *Comprendre Platon*, Paris, Armand Colin, 2002, 163 p.

ROSSET (Clément), *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Essais », 1993, 129 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, 230 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, textes réunis et présentés par, Paris, Éditions théâtrales, 1994, 343 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médianes, Coll. « Villégiatures, Essais », 1995, 360 p.

SMADJA (Isabelle), *La Folie au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 347 p.

Le Théâtre en France, sous la direction de Jacqueline Jomaron, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Librairie générale française, coll. « La pochothèque, Encyclopédie d'aujourd'hui », 1992, 1225 p.

TONELLI (Franco), *L'Esthétique de la cruauté : étude des implications esthétiques du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud*, Paris, A.-G. Nizet, 1972, 156 p.

4. 2. Théâtre, dramaturgie et métathéâtralité.

BABLET (Denis), *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, lithographies de Joan Miró Paris, Société internationale d'art XX^e siècle, 1975, 385 p.

BROOK (Peter), *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Etienne et Franck Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1977, 183 p.

BUTEL (Yannick), *Essai sur la présence au théâtre*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2000, 126 p.

Le Corps en jeu, études et témoignages réunis et présentés par Odette Aslan, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1993, 421 p.

DORT (Bernard), *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, 183 p.

DUSIGNE (Jean-François), *L'Acteur naissant*, Montreuil-sur-Bois, Futuroscope, Éditions théâtrales, CNDP, 2008, 179 p.

DUVIGNAUD (Jean), *L'Acteur*, Paris, Écriture, l'Archipel, 1993, 286 p.

DUVIGNAUD (Jean), *Lieux et non lieux*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 153 p.

La Fabrique du personnage, textes réunis par Françoise Lavocat, Claude Viot-Murcat, Régis Salado, Paris, H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2007, 581 p.

JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1974, 410 p.

KOWZAN (Tadeusz), *Littérature et Spectacle*, La Haye, Paris, Warszana, Mouton, P. W. N Éditions scientifiques de Pologne, coll. « Approaches to semiotics », 1975, 240 p.

KOWZAN (Tadeusz), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Fac, Littérature », 1993, 203 p.

LORELLE (Yves), *Le Corps, les rites et la scène : des origines au XX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2003, 387 p.

OIDA (Yochi), *L'Acteur flottant*, avec la collaboration de Lorna Marshall, traduit de l'anglais par Martine Million, avant-propos de Georges Banu, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1992, 220 p.

OIDA (Yochi), *L'Acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna Marshall, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, avant-propos de Peter Brook, postface de Georges Banu, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1998, 180 p.

OIDA (Yochi), *L'Acteur rusé*, avec la collaboration de Lorna Marshall, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney, préface de Peter Brook, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2008, 140 p.

PAVIS (Patrice), *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac, Arts du spectacle », 1996, 319 p.

PIGEAUD (Jackie), *Poésie du corps*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 1999, 203 p.

POLIERI (Jacques), *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël, Gonthier, 1971, 248 p.

La Représentation dans la littérature et les arts, anthologie sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles, théories de la littérature », 2000, 635 p.

SONREL (Pierre), *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, 301 p.

STANISLAVSKI (Konstantin Sergueievitch Alekseïev), *La Construction du personnage*, préface de Bernard Dort, traduit du russe par Charles Antonetti, Paris, O. Perrin, coll. « Art, Théâtre et Métier », 1966, 311 p.

Le Théâtre du geste, sous la direction de Jacques Lecoq, Paris, Bordas, 1987, 152 p.

VEINSTEIN (André), *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, 395 p.

4. 3. Critique et théorie.

ABIRACHAED (Robert), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, B. Grasset, 1978, 506 p.

KUNTZ (Hélène), *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-La-Neuve, Études théâtrales, 2002, 144 p.

Lexique du drame moderne et contemporain, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, une recherche du Groupe « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris III, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2005, 253 p.

MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), *L'Assise du théâtre*, « Pour une étude du spectateur », Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998, 265 p.

MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris/Budapest/Kinshasa, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2006, 210 p.

NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, sous la direction de Francis Vanoye, Paris, Éditions Nathan/HER, coll. « Arts du spectacle », 2000, 249 p.

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Berval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 173 p.

PRUNER (Michel), *L'Analyse du texte de théâtre*, publié sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2001, 126 p.

PRUNER (Michel), *La Fabrique du théâtre*, sous la direction de Michel Bergez, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000, 266 p.

RASSE (Paul), *Le Théâtre dans l'espace public*, avec la participation de Catherine Benzoni-Grasset, Alice Marrié, Nancy Midol et Nicolas Pélissier, postface d'Alain Léonard, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, 223 p.

ROUBINE (Jean-Jacques), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, mise à jour bibliographique Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures, Théorie et analyse des genres », 2000, 205 p.

RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, 168 p.

RYNGAERT (Jean-Pierre), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1993, 202 p.

RYNGAERT (Jean-Pierre), SERN (Julie), *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sur-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, 169 p.

RULLIER-THEURET (Françoise), *Le Texte de théâtre*, publié sous la direction d'Anne-Marie Garagnon et Romain Lancrey-Javal, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 127 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, 198 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, 165 p.

SARRAZAC (Jean-Pierre), *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, 265 p.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classique du peuple, Critique », 1977, 309 p.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre II*, « L'école du spectateur », Paris, Belin, coll. « Belin supérieur », Lettres, 1996, 318 p.

UBERSFELD (Anne), *Les Termes de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo, Lettres », 1996, 93 p.

5. Le théâtre au Japon.

5. 1. Le théâtre japonais.

Le théâtre nô

CHIKAMATSU (Monzaemon), *Le Mythe des quarante-sept rôlins*, présentés et traduits par René Sieffert et Michel Wassermann, Paris, Publications orientalistes de France, les œuvres capitales de la littérature japonaise, 1981, 442 p.

GODEL (Armen), *Joyaux et fleur du nô, sept traités secrets de Zeami et Zenchiku*, traduits du japonais par Koichi Kano et l'auteur, Paris, Albin Michel, coll. « 2010 », 359 p.

GODEL (Armen), *Le Maître de nô*, préface de Michel Butor, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2004, 202 p.

GUILLAIN (Lionel), *Le Théâtre Nô et les arts contemporains*, préface de Michel Sicard, Paris, L'Harmattan, 2009, 368 p.

KATO (Shûichi), *Histoire de la littérature japonaise. Tome 1. Des origines au théâtre Nô*, traduit du japonais par Nihon Bungaku-shi Josetsu, Paris, Fayard/Intertextes, 1985, 378 p.

KATO (Shûichi), *Histoire de la littérature japonaise. Tome 2. L'Epoque moderne*, traduit du japonais par Nihon Bungaku-shi Josetsu, Paris, Fayard/Intertextes, 1986, 374 p.

MARTZEL (Gérard), *Les Grandes Lectures d'été : un pas vers le théâtre nô*, Paris, Les Indes savantes, 2008, 115 p.

MURAKAMI GIROUX (Sakae), *Zeami et ses entretiens sur le nô*, Cergy-Pontoise, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1991, 334 p.

PERI (Noël), *Le Nô*, préface de Najiyo Sugiyama, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1944, 495 p.

PERI (Noël), *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais. Recueil d'articles parus dans le Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient entre 1909 et 1920*, préface de François Lachaud, Paris, École française d'Extrême-Orient, coll. « Réimpressions », 2004, 402 p.

QUILLET (Jean-Marc), *Rivages ou le nô de l'imbécile : stupid nô précédé de L'Estran*, Paris/Montréal/Torino, L'Harmattan, 2000, 77 p.

RENONDEAU Gaston, *Le Bouddhisme dans les Nô*, Tokyo, Maison Franco-japonaise, 1950, 190 p.

SIEFFERT (René), *Nô et kyogen : Théâtre du Moyen Age*, vol. 1, « Printemps. Été », vol. 2, « Automne. Hiver », Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Unesco d'œuvres représentatives, série japonaise, les grandes œuvres de la littérature japonaise », 1979, 2 vol, 613, 584 p.

TAMBA (Akira), *La Musique du théâtre nô*, Paris, Groupe d'acoustique musicale, bulletin n° 39, 1969, 29 p.

TAMBA (Akira), *La Structure musicale du nô : théâtre traditionnel japonais*, Paris, Klincksieck, coll. « D'esthétique », 1974, 245 p.

TAMBA (Akira), *La Théorie et l'esthétique musicale japonaises : du VIII^e à la fin du XIX^e siècle*, Cergy, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1988, 375 p.

ZEAMI et autres, *La Lande des mortifications : vingt-cinq pièces de nô*, traduit du japonais, présenté et annoté par Armen Godel et Koichi Kano, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient, série japonaise », 1994, 618 p.

ZEAMI, *La Tradition secrète du nô* suivi de *Une journée de nô*, traduit et commenté par René Sieffert, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », coll. « d'Unesco, œuvres représentatives, série japonaise », 1985, 378 p.

Etudes générales

ARNOLD (Paul), *Le Théâtre japonais d'aujourd'hui*, traduit du japonais par Etsouko Arnold, Bruxelles, La Renaissance du Livre, coll. « Dionysos », 1974, 123 p.

BANU (Georges), *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Paris, Aubier, 1986, 126 p.

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005, 157 p.

BENAZET (Alexandre), *Le Théâtre au Japon : ses rapports avec les cultes locaux*, Paris, Leroux, Annales de Musée Guimet, Bibliothèque d'études, 1901, 302 p.

Butô(s), études réunies et présentées par Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 388 p.

COSTINEANU (Dragonir), *Origines et mythes du kabuki*, Cergy, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1996, 477 p.

DOGANIS (Basile), *La Pensée du corps : pratiques corporelles et arts gestuels japonais (arts martiaux, danses, théâtres), immanente et esthétique incarnée du corps polyphonique*, thèse de doctorat en philosophie sous la direction d'Alain Badiou, Université de Paris VIII, 2006, 435 p.

HENRION Catherine, *Naissance du théâtre moderne à Tokyo (1842-1924)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2009, 411 p.

MARTZEL (Gérard), *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « La Bibliothèque japonaise », 2002, 338 p.

MAYBON (Albert), *Le Théâtre japonais*, Paris, H. Laurens, 1925, 140 p.

MANDIARGUES (André-Pieyre de), *Japon*, Paris, Gallimard, 1981, 127 p.

SIEFFERT (René), *La Littérature japonaise*, Paris, Armand Colin, 1961, 205 p.

SIEFFERT (René), *Théâtre classique*, avec la collaboration de Michel Wassermann, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Arts du Japon », 1997, 169 p.

STRUVE (Daniel), TSCHUDIN (Jean-Jacques), *La Littérature japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, 128 p.

Les Théâtres d'Asie, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1981, 309 p.

Le Travail de la citation en Chine et au Japon, préparé par Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, 159 p.

TSCHUDIN (Jean-Jacques), *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres asiatiques : Japon », 1989, 351 p.

YOURCENAR Marguerite, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, 187 p.

5. 2. Le Japon et ses traditions.

Contes d'Ise, traduit du japonais, présenté et annoté par Gaston Renondeau, Paris, Gallimard Unesco, coll. « Connaissances de l'Orient », 1969, 120 p.

BENEDITH (Ruth), *Le Chrysanthème et le Sabre*, traduit de l'américain par Lise Mécréant, Paris, Picquier, 1987, 281 p.

BERQUE (Augustin), *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1986, 314 p.

BOUISSOU (Jean-Marie), *Le Japon depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 1997, 192 p.

BOUISSOU (Jean-Marie), GIPOULOUX (François), SEIZELET (Eric), *Japon, le déclin*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Espace international », 1995, 152 p.

CAILLET (Laurence), *Fêtes et rites des quatre saisons au Japon*, avec le concours de Gabriel Feat, Josef Kyburz, François Macé, Watanabe Kozo, Cergy, Publications orientalistes de France, coll. « La Bibliothèque japonaise », 2002, 613 p.

Cent ans de pensée au Japon, tome 1, Édition établie par Yves-Marie Allieux, Arles, Picquier, 380 p.

CLUZEL (Jean-Sébastien), *Architecture éternelle du Japon. De l'histoire aux mythes*, Dijon, Éditions Faton, 2008, 470 p.

DESAINT (Nilsy), *Mort du père et place de la femme au Japon : crise du modèle patriarcal et égalité des sexes dans le Japon contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Points sur l'Asie », 2007, 210 p.

ELISSEEFF (Vadime et Danielle), *La Civilisation japonaise*, Paris, Arthaud, coll. « Les grandes civilisations », 1987, 512 p.

FRÉDÉRIC (Louis), *Japon intime*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les Racines de la connaissance », 1986, 396 p.

FRÉDÉRIC (Louis), *Japon : l'empire éternel, une histoire politique et socio-culturelle du Japon*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les Racines de la connaissance », 1985, 476 p.

FRÉDÉRIC (Louis), *La Vie quotidienne au Japon à l'époque des samouraï, 1185-1603*, Paris, Hachette, 1968, 269 p.

GONON (Anne), *La Vie japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, 127 p.

GUILLAMAUD (Jean), *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, coll. « Littératures du monde », 2008, 1159 p.

HALL (Edward Twitchell), HALL (Mildred Reed), *Comprendre les Japonais*, traduit et adapté de l'américain par Edmond Jacquemot, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 217 p.

HORSLEY (William), BUCKLEY (Roger), *Nippon : le Japon depuis 1945*, traduit de l'anglais par Dominique Dudouble, Paris, « Le monde », 1992, 317 p.

Japon, sous la direction de Nathalie Pujo, Paris, Hachette, coll. « Guides bleus », 2008, 628 p.

Japon, le consensus : mythe et réalités, sous la direction de Jean-Marie Bouissou et Guy Faure, Cercle d'études sur la société et l'économie du Japon, avec une étude-préface d'Alain Touraine, Paris, Economica, 1984, 453 p.

Japon : peuple et civilisation, sous la direction de Jean-François Sabouret, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-Poche, L'Etat du monde », 2004, 232 p.

JUGON (Jean-Claude), *Phobies sociales au Japon : timidité et angoisse de l'autre*, Paris, ESF Éditions, coll. « Ethnopsychologie : études contemporaines », 1998, 222 p.

LAVELLE (Pierre), *La Pensée japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, 128 p.

Le Japon contemporain, sous la direction de Jean-Marie Bouissou, Paris, Fayard, CERI, 2007, 623 p.

LESOUALC'H (Théo), *Érotique du Japon*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978, 250 p.

LITTLETON (Covington Scott), *Shinto : origines, croyances, rituels, fêtes, esprits, lieux sacrés*, adaptation française de Jean-Louis Houdebine, Paris, Gründ, 2003, 112 p.

MACFARLANE (Alan), *Enigmatique Japon : une enquête étonnée et savante*, préface de Jean-Marie Bouissou, traduit de l'anglais par Geneviève Brzustowski, Paris, Autrement, coll. « Frontières », 2009, 210 p.

MORI (Toshiko), *Folklores et théâtre au Japon : Kinoshita Junji et les contes populaires*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1987, 209 p.

NAKAGAWA (Hisayasu), *Introduction à la culture japonaise. Essai d'anthropologie réciproque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Libelles », 2005, 101 p.

NISHI Harumi, *Fleurs zen*, traduit de l'anglais par Ariel Marinie, adaptation française par Marie-Françoise Valéry, photographies de James Mitchell, Paris, Éditions Minerva, 2002, 160 p.

NITSCHKE (Günter), *Le Jardin japonais*, Paris, Tashen, 2007, 239 p.

QUILLET Françoise, sous la direction de, *Identités métisses*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts du spectacle », 2011, 259 p.

RANDOM (Michel), *Japon : la Stratégie de l'invisible*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les Racines de la connaissance », 1985, 230 p.

SCHNEIDER Roland, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*, Paris, Torino, Budapest, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, 115 p.

SIEFFERT (René), *Les Religions du Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 2000, 270 p.

TANIZAKI (Junichirô), *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Littératures d'étranges pays », coll. « Unesco d'œuvres représentatives, série japonaise », 1986, 114 p.

VIE (Michel), *Histoire du Japon : des origines à Meiji*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, 127 p.

WALTER (Alain), *Érotique du Japon classique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1994, 557 p.

Revue

Cahiers Renaud Barrault 102 : Japon. Actualités de Beckett, Paris, Gallimard, 1981, 128 p.

Japon, numéro préparé par Akira Tamba et Gilbert Lascaux, *Revue d'esthétique* n°18, Paris, J.-M. Place, 1990, 246 p.

6. Sacré et symboliques littéraires.

6. 1. Études sur le sacré et la symbolique.

BATAILLE (Georges), *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1987, 734 p.

BERGERET (Jean), *La Violence fondamentale : l'inépuisable Œdipe*, Paris, Dunod, 2000, 251 p.

BROSSE (Jacques), *L'Univers du Zen. Histoire, spiritualité et civilisation*. Paris, Albin-Michel, 2003, 279 p.

CAILLOIS (Roger), *L'Homme et le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Mythes et religions » dirigée par P.-L. Couchoud, 1939, 148 p.

CAILLOIS (Roger), *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, O. Perrin, coll. « Jeu savant », 1951, 152 p.

ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 241 p.

ELIADE (Mircea), *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1952, 241 p.

ELIADE (Mircea), *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1987, 185 p.

ELIADE (Mircea), *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, 318 p.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, 688 p.

FREUD (Sigmund), *Essais de psychanalyse*, traduit par Pierre Cotet, André Bourguignon, Alice Cherki, Jean Laplanche, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1981, 277 p.

GIRARD (René), *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1972, 534 p.

GONZE (Edward), *Le Bouddhisme*, Paris, Payot et Rivages, 1952, 263 p.

KIERKEGAARD (Soren), *Ou bien, ou bien. La Reprise. Stades sur le chemin de la vie. La Maladie de la mort*, édition établie par Régis Boyer, traduit du danois par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Tisseau, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 1324 p.

MAUSS (Marcel), *Œuvres. 1. Les Fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 634 p.

SALEM (Jean), *Cinq variations sur la sagesse, le plaisir et la mort*, Fougères, Encre Marine, 1999, 234 p.

TODOROV (Tzvetan), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 165 p.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 375 p.

6. 2. Études sur la thématique et la symbolique de la mort.

ARIES (Philippe), *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, 276 p.

BAUDRILLARD (Jean), *L'Echange symbolique de la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, 347 p.

COLOMBEL (Jeanette), *Michel Foucault : la clarté de la mort*, Paris, O. Jacob, 1994, 296 p.

CZECHOWSKI (Nicole), DANZIGER (Claudie), *Deuils : vivre, c'est perdre*, Paris, Autrement, coll. « Autrement, série mutations n° 128 », 1992, 223 p.

DASTUR (Françoise), *La Mort : essai sur la finitude*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2007, 202 p.

DERRIDA (Jacques), *Apories : mourir, s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 140 p.

DURAS (Marguerite), *La Maladie de la mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 60 p.

ECHEVERRIA (José), *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*, Paris, J. Vrin, coll. « Controverses », 1957, 186 p.

FAURE (Bernard), *La Mort dans les religions d'Asie*, Paris, Flammarion, 1994, 126 p.

FEUERBACH (Ludwig), *Pensées sur la mort et l'immortalité*, présenté, traduit et annoté par Christian Berner, préface de Alexis Philonenko, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1991, 250 p.

GREEN (André), *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ?*, Paris, Éditions du Panama, 2007, 253 p.

GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, J. Corti, 1998, 494 p.

JANKELEVITCH (Vladimir), *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs, essais n° 807 », 2008, 474 p.

JANKELEVITCH (Vladimir), *Penser la mort ?*, avant-propos et direction éditoriale de Françoise Schwab, Paris, Liana Levi, coll. « Opinion », 2000, 136 p.

KANTOR (Tadeusz), *Théâtre de la mort*, textes réunis par Denis Bablet, traduit du polonais par Claire Obolensky, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, Centre de diffusion de l'édition, 1977, 253 p.

LAPLANCHE (Jean), *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique n° 44 », 1970, 219 p.

LEMAITRE (Solange), *Le Mystère de la mort dans les religions d'Asie*, préface de Jacques Bacot, Paris, Presses universitaires de France, 1943, 152 p.

LEVINAS (Emmanuel), *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, 91 p.

LEVINAS (Emmanuel), *Dieu, la mort et le temps*, établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland, Paris, B. Grasset, coll. « Figures n° 1993 », 1993, 278 p.

MALLET (Robert), *Une mort ambiguë : essai*, Paris, Gallimard, 1955, 222 p.

MARCHAL-NINOSQUE (France), *Images du sacrifice (1670-1840)*, Paris, Honoré Champion, 2005, 432 p.

MASRI-ZADA (Tarif), *Silence, mort et esthétique : de l'expérience clinique à la création artistique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, 281 p.

MORIN (Edgard), *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 372 p.

Mort biologique, mort cosmique, « Études sur la mort » n°124, Le Bouscat, L'Esprit du temps, 2003, 139 p.

La Mort en toutes lettres, textes réunis par Gilles Ernst, colloque organisé par le département de littérature comparée de l'Université de Nancy II, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983, 302 p.

Mourir pour des idées, textes réunis et présentés par Caroline Cazanave et France Marchal-Ninosque, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Centre Jacques Petit », 2008, 497 p.

M'UZAN (Michel), *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1977, 208 p.

Mythologies de la mort, texte réunis et présentés par Pascale Auraix-Jonchières, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers romantiques », 2000, 163 p.

NACHT (Marc), *A l'aise dans la barbarie : essai sur le traumatisme et la pulsion de mort*, Paris, Grasset, coll. « Figures n° 1994 », 1994, 133 p.

PASSING FERMONBE (Amos), *Tadeusz Kantor : de l'écriture de la mort à l'instauration de la mémoire*, préface de Patrice Pavis, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, Centre d'analyse du message littéraire et artistique, 1997, 258 p.

PINGUET (Maurice), *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, 380 p.

ROSENBERG (Benno), *Le Moi et son angoisse : entre pulsion de vie et pulsion de mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Monographies de la Revue française de psychanalyse, section concepts n° 1997 », 1997, 187 p.

ROUGEMONT (Denis), *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1977, 500 p.

THOMAS (Louis-Vincent), *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique n° 1980 », 1980, 538 p.

THOMAS (Louis-Vincent), *La Mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, 127 p.

THOMAS (Louis-Vincent), *La Mort aujourd'hui*, Paris, Titre, coll. « Titres d'aujourd'hui », 1988, 119 p.

THOMAS (Louis-Vincent), *La Mort en question : traces de mort, mort des traces*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1991, 536 p.

Revue

Lieux et objets de la mort, revue *Traverses*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 142 p.

Index nominum

A

Abirached Robert, 116, 135, 136, 162, 193
Aragon Louis, 223
Ariès Philippe, 250
Aristote, 91, 145
Arnold Paul, 13, 62, 133, 140, 149, 194, 254
Artaud Antonin, 170, 175, 186, 190, 193, 254
Aslan Odette, 45, 101, 143, 145, 158, 176, 225,
226, 227, 253, 255, 266, 275
Assoun Paul-Laurent, 12, 194

B

Baatsch Henri-Alexis, 36, 82, 111, 123, 130, 152,
233, 236, 266, 267, 277, 295, 296
Bachelard Gaston, 249, 259
Banu Georges, 54, 64, 83, 86, 106, 119, 144, 156,
176, 212, 254, 277
Barba Eugenio, 43, 64, 137, 138
Barrault Jean-Louis, 40, 137, 146, 151, 217, 232
Bataille Georges, 13, 29, 125, 226, 233, 234
Baudelaire Charles, 28, 29, 125, 131, 149, 208,
226, 229, 271, 297
Beckett Samuel, 13, 217, 229, 254
Béjart Maurice, 8
Benedith Ruth, 103
Berque Augustin, 59, 145, 155, 182
Brazel W. Karen, 115
Breton André, 223
Brochen Julie, 8

C

Caillouis Roger, 250, 251, 279
Calderón de la Barca Pedro, 81
Cecchi Annie, 14, 28, 29, 49, 90, 91, 92, 95, 121,
123, 124, 125, 126, 131, 132, 149, 157, 159,
202, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 215, 216,
220, 222, 225, 228, 230, 232, 233, 234, 236,
271, 273, 289
Chemla Karine, 95, 181
Chikamatsu Monzaemon, 34, 130
Claudel Paul, 135, 213
Cléopâtre, 76, 149
Cluzel Jean-Sébastien, 106, 120, 143
Cocteau Jean, 29, 125, 226

D

Dastur Françoise, 240, 241, 250, 261
Dumoulié Camille, 132
Duvignaud Jean, 112

E

Echeverria José, 247, 263
Eliade Mircea, 39, 54, 56, 57, 96, 107, 218, 225,
227, 247, 255, 260, 261, 271
Elisseeff Danielle, 59, 82, 120, 255
Elisseeff Vadime, 59, 82, 120, 255
Éluard Paul, 223
Eschyle, 127, 153
Euripide, 9, 28, 74, 125

F

Faivre Ludivine, 8
Faure Bernard, 80, 269, 278
Flaubert Gustave, 28
Foucault Michel, 131, 319
Fouquet Ludovic, 8
Frédéric Louis, 119, 258, 262
Freixe Guy, 43, 73, 84, 95, 140

G

Genet Jean, 35, 85, 193, 226, 234, 236, 290
Girard René, 39, 83, 87, 90, 105, 108, 158, 171,
189, 245, 256, 261, 286, 291
Godel Armen, 10, 17, 19, 29, 45, 46, 47, 64, 68,
94, 106, 115, 186, 191, 197, 212, 219, 230,
265, 272, 287
Godon Anne, 139
Gründ Françoise, 119, 141
Guillain Lionel, 39, 47, 64, 74, 93, 94, 96, 97,
103, 118, 134, 136, 140, 142, 144, 145, 148,
156, 193, 214, 223, 227, 233, 272, 275, 280
Guillamaud Jean, 173
Guirand Félix, 53

H

Hiraoka Kimitake (nom et prénom de naissance
de Mishima), 76
Hokusai Katsuhika, 207
Hugo Victor, 126

Hulin Michel, 257, 258
Huysmans Joris-Karl, 130, 155

I

Imamichi Tomonobu, 58, 60, 160
Isozaki Arata, 146, 147

J

Jankélévitch Vladimir, 246, 264, 292
Jeanne d'Arc, 50, 76, 89, 232, 234
Jugon Jean-Claude, 170, 171

K

Kan.ami, 11, 17, 23, 50, 61, 120, 265
Kano Koichi, 17, 19, 29, 115
Kantor Tadeusz, 284
Kato Shûichi, 29, 121
Kawabata Yasunari, 179, 180, 226, 266, 271, 295
Keene Donald, 78
Khaznadar Chérif, 141
Kobayashi Yasuo, 230
Kukai (moine), 17

L

Lautréamont, 224
Lecoq Jacques, 150
Lemaître Solange, 255, 276, 291
Lenoir Frédéric, 258
Littleton Covington Scott, 119

M

Mandiargues Pieyre (de), 232
Marchal-Ninosque France, 8, 261
Margerie Diane (de), 179, 180, 226, 230, 266, 294
Martin François, 5, 95, 181
Martzel Gérard, 45, 53, 54, 59, 61, 62, 79, 88, 117, 118, 121, 135, 141, 142, 147, 200, 214, 265
Masahira Oe, 26
Mauss Marcel, 85, 259, 277
Millot Catherine, 35, 85, 159, 193, 213, 234, 236, 294
Miyoshi no Kiyotsura, 17
Mnouchkine Ariane, 95
Mokuami, 254
Monet Claude, 207
Morin Edgard, 92, 189, 246, 249, 259, 270
Morris Yvan, 134
Motobosa, 19
Murakami Giroux Sakae, 29, 83, 154, 192

Murasaki Shikabu, 23, 134

N

Nakagawa Hisayasu, 147
Nakamura Mitsuo, 12, 305, 306
Narukawa, 154
Natsuko (grand-mère de Mishima), 13, 74
Naugrette Catherine, 283
Ninomiya Masayuki, 148, 149, 164
Nitschke Günter, 134

O

O. Kuni Izumo, 253
Ohara Reiko, 52, 53, 59, 214
Ohashi Yasu, 150
Ozu Yasujiro, 201

P

Peri Noël, 10, 16, 29, 55, 66, 67, 69, 116, 142
Picano Jean, 60, 107
Picon-Vallin Béatrice, 45
Pigeot Jacqueline, 95, 131, 158, 181
Pinguet Maurice, 129, 172, 185, 204, 248, 265, 285, 287
Pommerat Joël, 279
Pons Philippe, 55, 181
Pulvers Roger, 122, 187, 188

Q

Quillet française, 5, 8, 141

R

Racine Jean, 9, 28, 115, 125, 127, 128, 153, 195
Radiguet Raymond, 29, 125
Random Michel, 87, 94, 103, 126, 153, 178, 218
Régy Claude, 148, 152, 257, 279, 292
Reni Guido, 76, 89, 228, 232
Renondeau Gaston, 10, 29, 179, 180, 184, 185
Rimbaud Arthur, 28
Rougemont Denis (de), 31

S

Sabbah Monique, 159, 216, 221, 229, 262
Sabouret Jean-François, 122, 157, 317
Sade (le marquis de), 29, 91, 124, 125, 234
Saikaku, 217
Savarese Nicola, 43, 137
Schmidt Joël, 53
Scott-Stokes Henry, 11, 36, 74, 75, 77, 79, 80, 125, 209, 215, 229

Sébastien (saint), 5, 31, 76, 89, 106, 120, 143,
228, 232, 234, 270

Shakespeare William, 81

Shikibu Murasaki, 23, 175

Shiragi Jun (Silla), 8

Siccard Michel, 96

Sieffert René, 13, 17, 24, 28, 29, 46, 83, 102, 103,
112, 117, 118, 124, 126, 128, 129, 151, 153,
157, 158, 160, 175, 198, 208, 224, 254

Smadja Isabelle, 107, 149

Soyer Éric, 279

Sugiyama Yoko (femme de Mishima), 75

Suiko (impératrice), 82

T

Tanizaki Junichirô, 118, 142, 149, 164, 206, 212

Tatsumi Hijikata, 121

Tenkatsu (la magicienne), 50, 76, 85, 149

Tetsuo Kishi, 217

Thomas Louis-Vincent, 15, 56, 256, 278, 297

Todorov Tzvetan, 269, 270

Tôkoku Kitamura, 271

Tonnac Philippe (de), 258

U

Utaemon, 136

V

Van Gogh Vincent, 207

Verlaine Paul, 271

Vieillard-Baron Michel, 95, 181, 187

W

Wagner Richard, 118

Walter Alain, 31, 32, 33, 34, 46, 56, 57, 58, 84,
100, 102, 107, 130, 134, 163, 169, 173, 174,
177, 178, 179, 182, 183, 184, 191, 201, 203,
204, 205, 206, 217, 225, 231, 258

Y

Yamaguchi Masao, 143

Yourcenar Marguerite, 8, 9, 35, 47, 53, 54, 74,
81, 88, 136, 157, 175, 177, 221, 228

Z

Zeami, 10, 11, 13, 17, 19, 20, 23, 26, 29, 43, 45,
47, 48, 49, 50, 55, 58, 60, 61, 66, 67, 69, 70,
81, 83, 88, 93, 94, 103, 106, 115, 116, 117,
118, 120, 123, 126, 127, 134, 136, 141, 147,
151, 153, 154, 156, 160, 161, 173, 175, 179,
181, 182, 183, 192, 197, 199, 200, 219, 224,
230, 258, 265, 267, 273, 276, 279, 287
Zenchiku, 10, 47, 94, 106, 265

Index operum

A

À rebours, 130, 155
Amours interdites (Les), 35, 37, 74, 76, 77, 80, 81, 84, 92, 95, 97, 100, 159, 172, 209, 213, 229, 272, 288, 294, 296
Analyses et réflexions sur Mishima la beauté, 60
Analyses et réflexions sur Mishima, Le Pavillon d'Or, la beauté, 107
Anthropologie de la mort, 15, 56
Aoi no ue, 185, 191, 192
Après le banquet, 85
Architecture éternelle du Japon, 106
Aspects du mythe, 39, 255, 261
Atlas de l'imaginaire, 141

B

Bouddhisme (Le), Conze, 10, 179, 287
Bouddhisme dans les Nô (Le), 10, 179
Bungakukai, 271
Butô(s), 45, 102, 122, 139, 143, 145, 158, 225, 253, 254, 266

C

Cahiers Renaud Barrault 102
Chants de Maldoror (Les), 224
Chevaux échappés, 150, 208, 209, 264, 274, 297
Chrysanthème et le Sabre (Le), 103
Cigarette (La), Mishima, 78
Cinq nôs modernes, Bonmarchand, 9, 13
Civilisation japonaise (La), 59
Comprendre les religions shinto, 119
Confession d'un masque, 7, 28, 31, 35, 36, 72, 73, 74, 76, 78, 85, 101, 111, 204, 211, 225, 232, 234, 239, 273, 280
Crise du personnage dans le théâtre moderne (La), 116, 136

D

Daphnis et Chloé, 126
Dernier Caravansérail (Le), 95
Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon (Le), 45, 53, 54, 117, 118, 121

E

Élégie, Kawabata, 180
Éloge de l'ombre, 142
En attendant Godot, 229
Érotique du Japon, 30, 31, 56, 84, 317, 318
Érotique du Japon classique, 31, 56, 84, 318
Étude de la mort dans trois Nô modernes de Yukio Mishima, 8

F

Fleurs du mal (Les), 208, 229
Folie au théâtre (La), 107
Fûshikaden, 192

G

Genji monogatari, 23, 32, 83, 118, 179
Gide, Genet, Mishima intelligence de la perversion, 35
Grand Gaffiot (Le), 94

H

Hagakure, 228, 293
Hanjo, Zeami, 17, 26, 50, 56, 61, 67, 103, 123, 169, 170, 181, 193, 219, 230, 267
Histoire de la folie à l'âge classique, 131
Hitori musoko, 201

I

Images de l'homme devant la mort, 250
Images du sacrifice, 261
Images et symboles, 54, 259
Introduction à la culture japonaise. Essai d'anthropologie réciproque, 147
Invitation à la culture japonaise, 122, 157, 187
Ise monogatari, 32, 83, 163
Izutsu, 192

J

Japon, 53, 58, 181
Japon intime, 119, 262
Japon moderne et l'éthique samouraï (Le), 153, 154, 236, 265, 267, 281
Jardin japonais (Le), 134

*Joyaux et fleur du nô, sept traités secrets de
Zeami et Zenchiku, 94*

K

Kantan, Mishima, 9
Kase no naka no mendori, 201
Kinjiki, 121
Koi no omoni, 20
Kokiji, 34
Kokinshû, 32

L

Lande des mortifications
vingt-cinq pièces de nô (La), 17, 19
Littérature et philosophie, 132

M

Madame de Sade, 91, 124
Madame Edwanda, 226
Maison de Kyoto (La), 239
*Maître de nô (Le), 45, 46, 64, 186, 191, 197, 212,
219, 230, 272, 287*
Manyôshû, 32
Matsukase, 192
Méphistophélès et l'Androgyne, 225, 227, 271
Mer de la fertilité (La), 11, 88, 209
Mes errances littéraires, 130
Mishima
modernité, rite et mort, 36, 111
Mishima ou la vision du vide, 35, 74, 88, 221, 228
Mishima Yukio
esthétique classique, univers tragique, 14, 28
Moderns Drama, 143
Mort
essai sur la finitude (La), 240
Mort (La), Jankélévitch, 237, 258, 288
Mort dans les religions d'Asie (La), 80
Mort en été (La), 237, 288
*Mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs
et des croyances (La)*
Mort volontaire au Japon (La), 129
Musique (La), Mishima, 31, 79
Mystère de la mort (Le), 255
Mythes et mythologies, 53

N

Neige de printemps, 85
Nô et kyogen
Théâtre du Moyen Age, 13
Nuit étoilée (La), 207

O

Œuvres complètes, 226
Ômu-Komachi, 287

P

*Pavillon d'Or (Le), 12, 36, 59, 60, 107, 194, 216,
222*
Pavillon d'Or de Mishima
la beauté (Le), 36
*Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de
l'humain, 283*
Phobies sociales au Japon
timidité et angoisse de l'autre, 171
prêtre du temple de Shiga et son amour (Le), 180

Q

Que sais-je ? La Vie japonaise, 139

R

*Réflexions métaphysiques sur la mort et le
problème du sujet, 247*

S

Sacré et le Profane (Le), 56, 96, 107, 260
Saint Sébastien, Guido Reni, 76, 89
Sauvage et l'Artifice (Le), 59, 145, 155
Sociologie du théâtre, 112
*Soleil et l'Acier (Le), 15, 33, 89, 96, 213, 215,
216, 264, 281, 287*
*Sotoba-Komachi, Kan.ami, 8, 16, 17, 50, 61, 64,
87, 170, 250, 287*
Stratégie de l'invisible (La), 87, 126

T

Taiheiki, 19
Takasago, 93
Tamatsukuri Komachi Sôsui sho, 17
Terrasse le café le soir, 207
Théâtre classique, 102, 118, 128, 198, 315
Théâtre de geste (Le), 150
Théâtre japonais aujourd'hui (Le), 13, 133
Théâtre Nô et les arts contemporains (Le), 39, 96
Théâtres d'Asie (Les), 151, 185, 254
Théories du symbole, 270
*Tradition secrète du nô (La), 17, 29, 117, 124,
129, 153, 158, 160, 208, 224*
*Travail de la citation en Chine et au Japon (Le),
95, 115, 181*
Tumulte des flots (Le), 126

U

Un enfant malade de la mort
lecture de Mishima, relecture de la paranoïa,
35

Une soif d'amour, 85, 86

Utopies du masque sur les scènes européennes
(Les), 43

V

Violence et le Sacré (La), 83, 261

Y

Yukodu, 228

Z

Zeami et ses entretiens sur le nô, 29, 154

Table des matières

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE	
TRANSFIGURATION DES MASQUES ANCIENS.	41
CHAPITRE 1	
LES FIGURES DE LA MORT.	45
1. 1. <i>Réminiscences des masques anciens</i>	46
1. 1. 1. Le <i>shite</i> , celui qui agit ou fait agir.	46
1. 1. 2. Les attributs du <i>shite</i>	51
1.1. 3. Le <i>waki</i> , celui qui attend et interroge.....	61
1. 1. 4. Les personnages secondaires.	65
1. 2. <i>Des personnages réinventés</i>	70
1. 2. 1. Des personnages contemporains.	70
1. 2. 2. Une confession masquée.....	73
CHAPITRE 2	
LE MASQUE ET SON DOUBLE.	81
2. 1. <i>La confusion shite/waki</i>	82
2. 1. 1. Des personnages féminins omniprésents.	82
2. 1. 2. Indifférenciation des masques.....	85
2. 2. <i>Miroir et jeux d'illusion</i>	87
2. 2. 1. <i>Extasis et catharsis</i>	88
2. 2. 2. Personnages « en miroir ».....	92
CHAPITRE 3	
LA CONFRONTATION DES MASQUES.....	99
3. 1. <i>Figures du présent, figures du passé</i>	99
3. 1. 1. Masques humains.....	100
3. 1. 2. Des morts et des vivants.	103
3. 2. <i>Des figures universelles</i>	105
3. 2. 1. La métamorphose des masques.....	105
3. 2. 2. Du masque au mythe.....	107
DEUXIÈME PARTIE	
UNE DRAMATURGIE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE LA	
MORT.....	109
CHAPITRE 1	
UN THÉÂTRE DE L' ANTÉRIORITÉ ET DE LA CONTEMPORANÉITÉ.....	115
1. 1. <i>Mémoire poétique</i>	116
1. 2. <i>Tradition et modernité</i>	120
1. 3. <i>De l' élan romantique à la perfection classique</i>	124

CHAPITRE 2	
RÊVE ET RÉALITÉ : L'ILLUSION CHEZ MISHIMA.....	133
2. 1. <i>Le geste de l'acteur</i>	135
2. 2. <i>Monde visible et monde invisible</i>	142
2. 3. <i>Une esthétique de l'illusion</i>	147
CHAPITRE 3	
« CRISTALLISATION POÉTIQUE ».....	151
3. 1. <i>Les fleurs artificielles de l'art</i>	153
3. 2. <i>Expression classique et représentation moderne</i>	157
3. 3. <i>Vers une poétique de la mort érotisée</i>	162
TROISIÈME PARTIE	
DÉSIR, CRUAUTÉ ET REPRÉSENTATION.....	167
CHAPITRE 1	
LA REPRÉSENTATION D'UN UNIVERS ÉROTIQUE.....	173
1. 1. <i>Scènes de séduction</i>	175
1. 2. <i>Esthétique de l'impermanence</i>	180
1. 3. <i>Un théâtre de la cruauté</i>	187
CHAPITRE 2	
LA DRAMATISATION DES PASSIONS OU L'HYBRIS JAPONAISE.....	197
2. 1. <i>Le désir de l'autre</i>	201
2. 2. <i>La beauté tragique</i>	206
2. 3. <i>L'illusion fondamentale</i>	216
CHAPITRE 3	
SUBVERSION ET TRANSGRESSION.....	223
3. 1. <i>La réécriture des passions dramatiques</i>	228
3. 2. <i>Éros et Thanatos en scène : le jeu des pulsions</i>	232
3. 3. <i>De l'égarement érotique à la mise en scène de la mort</i>	238
QUATRIÈME PARTIE	
L'ART DU NÔ CHEZ MISHIMA : UN THÉÂTRE DES VANITÉS.....	243
CHAPITRE 1	
UN THÉÂTRE DES ORIGINES.....	253
1. 1. <i>Le théâtre nô : métaphore de la mort</i>	257
1. 2. <i>Jouer son âme ou l'art de mourir</i>	261
1. 3. <i>Le théâtre comme voie éthique et esthétique</i>	264
CHAPITRE 2	
UN THÉÂTRE ALLÉGORIQUE.....	269
2. 1. <i>Une singulière représentation de la mort</i>	272
2. 2. <i>Sur la scène des illusions</i>	275
2. 3. <i>Le théâtre ou l'intimité avec la mort</i>	278
CHAPITRE 3	
LA VOIE THÉÂTRALE.....	283
3. 1. <i>Une dramaturgie de la douleur et de la souffrance</i>	285
3. 2. <i>Le théâtre ou l'expérience de la mort</i>	290
3. 3. <i>La mort triomphante ou l'ultime tableau</i>	294

CONCLUSION.....	299
BIBLIOGRAPHIE.....	303
1. <i>Outils de la recherche</i>	303
1. 1. Les outils bibliographiques.....	303
1. 2. Dictionnaires et encyclopédies.....	303
1. 3. Sites internet.....	304
2. <i>Oeuvres</i>	305
2. 1. Corpus.....	305
2. 2. Corpus annexe.....	305
2. 3. Œuvres de Mishima.....	305
3. <i>Études critiques sur Mishima</i>	307
4. <i>Le genre dramatique</i>	308
4. 1. Esthétique et philosophie du genre.....	308
4. 2. Théâtre, dramaturgie et métathéâtralité.....	310
4. 3. Critique et théorie.....	312
5. <i>Le théâtre au Japon</i>	313
5. 1. Le théâtre japonais.....	313
5. 2. Le Japon et ses traditions.....	316
6. <i>Sacré et symboliques littéraires</i>	318
6. 1. Études sur le sacré et la symbolique.....	318
6. 2. Études sur la thématique et la symbolique de la mort.....	319
INDEX <i>NOMINUM</i>	323
INDEX <i>OPERUM</i>	327
TABLE DES MATIÈRES.....	331

La représentation de la mort dans les *Cinq nô modernes* de Yukio Mishima.

Résumé :

Cette étude se propose de montrer comment Yukio Mishima a renouvelé l'art du nô tout en conservant de nombreux concepts dramaturgiques et esthétiques. Créant un genre nouveau, le nô moderne, l'écrivain a revitalisé ce théâtre en privilégiant son obsession du désir de mort. Greffés sur des nôs anciens, les pièces de Mishima revitalisent des figures et des mythes du passé dans un monde moderne dégradé, où la seule voie possible est celle qui mène à la douleur originelle, un retour vers un sacré dans lequel se lisent les obsessions et les rêves de mort du dramaturge.

Mots clés :

Yukio Mishima, nô, mort, érotisme, théâtre japonais, dramaturgie.

Summary :

This study offers to show how Yukio Mishima has renewed the art of nô while maintaining numerous aesthetic and drama concepts. By creating a new genre, the modern nô, the writer has revitalized this type of theatre, focusing on his obsession with death desire. Based on ancient no's, Mishima's plays revitalize figures and myths of the past, in a deteriorated modern world where the only possible path is the one leading to original pain, going back to the sacred, which reflects the playwright's obsessions and dreams of death.

Keywords :

Yukio Mishima, nô, death, eroticism, japanese theater, dramatic art